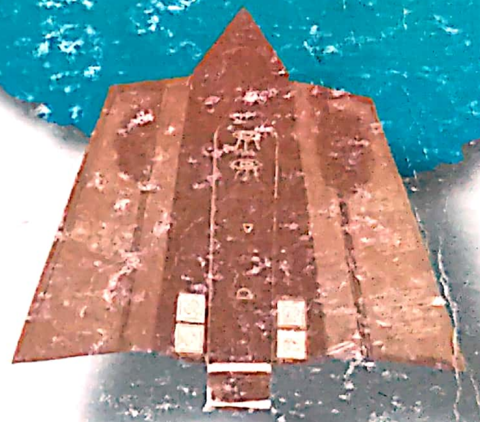
100.000 Lei

Limba și literatura română

Manual pentru clasa a XII-a

Eugen Simion
(coordonator)

Florina Rogalski
Daniel Cristea-Enache



CORINT

Limba și literatura română

Manual pentru clasa a XII-a

Atudorei Ioana

Eugen Simion
(coordonator)

Florina Rogalski

Daniel Cristea-Enache

Pârja Elena

CORINT

Manualul este aprobat de Ministerul Educației și Cercetării cu Ordinul nr. 3918/11.06.2002

Date despre autori:
Acad. **Eugen Simion**, prof. univ. dr., Facultatea de Litere a Universității București, președintele Academiei Române.

Prof. dr. **Florina Rogalski**, gradul I, „Școala Centrală", București,
membră a Comisiei Naționale de Limba și Literatura Română.

Asist. univ. **Daniel Cristea-Enache**, Facultatea de Litere a Universității București.

Contribuția autorilor:
Acad. **Eugen Simion** — coordonatorul manualului și sinteza Identitatea culturii române.

Florina Rogalski — capitolele: I. Fundamentele literaturii române; II. Dimensiuni istorice și sociale în proză și în dramaturgie; III. Dimensiuni ale imaginarului poetic (cu excepția poeților Geo Dumitrescu și Adrian Păunescu); temele de la rubrica Limbă și comunicare; temele de la rubrica Sistematizări, sinteze, conexiuni; evaluarea.

Daniel Cristea-Enache — capitolele: III. Poeții Geo Dumitrescu și Adrian Păunescu; IV. Dimensiuni ale esteticii și criticii într-o evoluție a conceptelor literare.

Redactor: **Cornelia Gârmacea**
Tehnoredactare și procesare computerizată: **Andreea Apostol**
Coperta și grafica: **Walter Riess**

Selecția imaginilor: **Liana Filimon și Cornelia Gârmacea**

Editura CORINT
Redacția și administrația:
Str. Mihai Eminescu nr. 54A,
Sector 1, București
Tel/fax: 211.97.66; 210.70.86

Difuzare:
Str. Teodosie Rudeanu nr. 21,
Sector 1, București
Tel/fax: 222.19.49; 223.19.28
E-mail: corint@dnt.ro

ISBN: 973-653-237-2



Str. Sabinelor 106, Bl. 115, sc. 1, ap. 1,
București Tel.: 01/410.06.75

Tiparul executat la:
fed print sa
O societate Butan Gas
B-dul Tudor Vladimirescu nr. 31
sector 5 București, ROMÂNIA
Telefon: 335.93.18; 335.97.47
Fax: 337.33.77

Manualul este conceput în concordanță cu structura și cu obiectivele programei aprobate de Ministerul Educației și Cercetării și cuprinde, din perspectiva autorilor, o ofertă maximală în ceea ce privește numărul scriitorilor și al textelor propuse pentru a fi studiate.

Având în vedere prevederile minimale ale programei, numărul de ore disponibil, nivelul de pregătire al fiecărei clase, precum și propriile preferințe, profesorul va alege autorii și textele care vor fi studiate în clasă (minimum 9–11 texte). Noțiunile și conceptele recomandate pentru elevii care studiază limba și literatura română patru ore pe săptămână sunt marcate cu asterisc în cuprins și/sau în indexul de noțiuni și concepte.

Cuvânt înainte

Manualul de față încearcă să dea, potrivit programei școlare, o idee generală despre evoluția limbii și a literaturii române și să fixeze, prin analiza câtorva texte fundamentale, noțiunile și procedeele specifice genului liric, romanului, dramei moderne, criticii românești de ieri și de azi...

Tânărul care se pregătește să părăsească liceul și se gândește deja la o profesiune determinată are posibilitatea să-și fixeze câteva puncte de reper în privința culturii noastre și, mai mult poate decât atât, să înțeleagă ce este și ce nu este o poezie, ce legi urmează romanul și cât de complexă poate fi o piesă de teatru care, venind după experiența lui Beckett și Eugène Ionesco, asociază parabola cu teatrul absurdului. Lucrurile acestea sunt discutabile (ca peste tot când este vorba de literatură) și alegerea unui text care să convingă spiritul tânăr nu-i, iarăși, un fapt lipsit de dificultate. Se vor găsi mulți care să întrebe: de ce Arghezi și nu Bacovia, de ce *Pastelurile* lui Alecsandri și nu *Sonetele* lui Macedonski, în fine, de ce romanul lui Preda *(Cel mai iubit dintre pământeni)* și nu un roman autoreferențial din „Școala de la Târgoviște"?! Răspunsul este următorul: există o programă cu *scriitori canonici* (ceea ce este bine, pentru că, altminteri, fiecare autor de manual ar face ceea ce i-ar trece prin cap, iar elevul n-ar mai avea nici un semn de orientare!) și există, în același timp, libertatea celor care alcătuiesc un manual școlar să aleagă textele pe care le consideră potrivite pentru a educa gustul estetic al spiritului tânăr și pentru a justifica estetic formele literaturii. Forme care, cum s-a arătat de atâtea ori, sunt în continuă mișcare. Există, totuși, în această continuă *mutație estetică* un număr de elemente permanente (le-am putea numi: *nuclee de rezistență* sau *nuclee structurante*, productive; o *sumă de convenții)* care asigură continuitatea poemului sau a tragediei, din Antichitate până azi. Nu este vorba, să ne înțelegem, de o evoluție valorică, ci de o evoluție, cum zicea Goethe, în spirală. Aceasta înseamnă că o tragedie greacă nu-i, estetic, inferioară unei piese moderne prin simplul fapt că ea a fost scrisă acum 2500 de ani. Din fericire, capodoperele scapă determinării temporale...

Tinerii mei colaboratori s-au străduit să explice, în mod convingător, apariția și evoluția limbii române (o limbă neolatină) și să semnaleze, atât cât spațiul le-a permis, etapele și formele scrisului românesc. Accentul pus pe ideea latinității mi se pare corect și, tot așa, este bine venită dorința autorilor de a defini, în formule clare, accesibile, identitatea noastră culturală în cadrul literaturilor europene. Dacă globalizarea este inevitabilă, ce loc și ce rol pot avea, în viitor, limbile și culturile naționale? Iată o întrebare care neliniștește pe mulți, europeniști sau tradiționaliști. Un manual școlar nu dă o soluție definitivă în acest proces de durată și în multe privințe imprevizibil, dar poate pregăti spiritul tânăr în așa fel, încât el să întâmpine globalizarea cu luciditate.

Eugen Simion

CUPRINS

Capitolul I

Fundamentele literaturii române

Două milenii de dinamism lingvistic și cultural

Originea și formarea limbii române

Evoluția limbii, a scrisului și a culturii românești

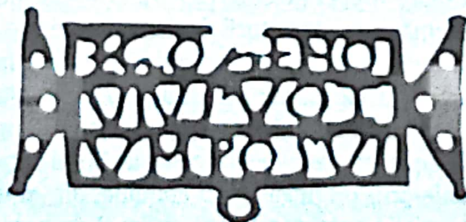
De la româna comună la limba română actuală

În truda spiritului stă izbânda scrisului

Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (I)
Umanismul

Istoria și limba — argumente ale identității naționale

Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (II)
Iluminismul
Școala Ardeleană
Ioan Budai-Deleanu





Donarium-ul de la Biertan (județul Sibiu)

Două milenii de dinamism lingvistic și cultural

Limba română


Columna lui Traian

I Originea și formarea limbii române

Devenirea în timp a unei limbi este numai un capitol, ce-i drept fundamental, din istoria mai cuprinzătoare a civilizației și a culturii dintr-un spațiu geografic definit. Principalele etape și forme de existență în dezvoltarea limbii române s-au derulat pe parcursul a circa două milenii de evoluție lingvistică și etnoculturală, acoperind un vast teritoriu cuprins între Dunăre și Carpați, dar și zone de pe malul drept al fluviului.

Limba română, în dezvoltarea ei diacronică și sincronică, s-a definit prin două fenomene numai aparent contradictorii, în fapt complementare: **rezistență în timp** a fondului structural-gramatical și **mobilitate** în evoluția formelor sale. Permanentele schimbări și tendințe de modernizare ori de îmbogățire a limbii s-au manifestat exclusiv în cadrul și în spiritul aceluiași sistem, durabil și stabil — **modelul latin** —, care a beneficiat de un prestigiu nealterat în timp.

Limba română — limbă romanică (neolatină)

În primele secole ale mileniului al II-lea, în provinciile Imperiului Roman situate în Europa, limba vorbită de cuceritori (așa-numita latină „vulgară" sau populară, din lat. *vulgaris-e* — „comun", „obișnuit", derivat din lat. *vulgus* — popor), preluată apoi de populațiile cucerite și modificată (îndeosebi la nivel lexical) de contactul cu graiurile locale, a evoluat treptat în noi idiomuri. Asemănarea structurii lexico-gramaticale, reflectată în descendența din latina comună, permite gruparea lor în aceeași familie de limbi **neolatine** sau **romanice**, din care fac parte: **româna**, **franceza**, **italiana**, **spaniola**, **portugheza**, **catalana**, **dialectele reto-romane** și **provensale**, împreună cu **dalmata** (astăzi dispărută). Compararea românei cu celelalte limbi romanice relevă asemănări esențiale explicabile prin originea latină comună, dar și deosebiri importante, datorate fondului lingvistic autohton diferit și lipsei de omogenitate a latinei vorbite în provinciile răsăritene ale fostului Imperiu Roman. În ciuda diferențelor specifice, există un fond lexical latin, moștenit în comun de toate limbile romanice, însumând aproximativ 500 de cuvinte, cele mai multe fundamentale pentru limbile neolatine, și având un **statut panromanic**.

În ansamblul limbilor latine moderne, limba noastră are un statut aparte, dintr-o triplă motivație: este unica reprezentantă romanică în spațiul latinității orientale; totodată, ea este și singurul idiom romanic diferențiat de restul romanității actuale prin



Detaliu
de pe Columna lui Traian,
monument înalt de 39 m, construit
de arhitectul Apolodor din Damasc, în 113 d. Hr.,
în cinstea victoriilor repurtate de romani asupra dacilor.

faptul că este încadrat de o vecinătate integral nelatină; în sfârșit, deși înconjurată de popoare slave, această oază de latinitate a conservat mai bine structura gramaticală a limbii de proveniență și a păstrat lexicul latin într-o proporție covârșitoare, întărit ulterior de aportul lingvistic al neologismelor de sorginte latinească, dobândite pe cale cultă (prin împrumuturile lexicale). Teritoriul geografic în care s-a format româna, marcat prin dominația limbilor slave, evoluția sa specifică în timp, datorată contactului îndelungat și cu alte limbi de origini complet diferite — precum maghiara, turca, greaca veche (elina) și neogreaca etc. — au impus limbii autohtone o fizionomie proprie, conturată de fapte lingvistice cu **aspect conservator** sau, dimpotrivă, **inovator**.

Etnogeneza românească și constituirea limbii române

În procesul îndelungat și complex al formării limbii române au participat **două straturi etnolingvistice** fundamentale: baza etnică a format-o **elementul autohton**, geto-dac, la care s-a adăugat **elementul roman**, reprezentat de armata, de administrația romană, ca și de coloniștii imperiului, deosebiți etnic, însă vorbitori ai aceleiași limbi latine. La acestea două s-a adăugat **elementul migrator**, compus din valuri succesive de populații vorbind limbi diferite (iranice, germanice, turcice, slave), element care a exercitat o anume influență asupra genezei etnolingvistice românești, fără a deveni propriu-zis o componentă a acesteia.

Succint, istoria veche a românilor a reunit un **proces dominant și continuu**, de **sinteză daco-romană**, și un altul numai **colateral, de integrare și de asimilare treptată a factorului migrator**. Cel dintâi s-a bazat cronologic și calitativ pe superioritatea componentei romane, care a asigurat stimulul determinant al dezvoltării noastre istorice, acest sens general de evoluție marcând devenirea tuturor popoarelor și a limbilor romanice. Nici limba română nu face excepție de la mersul istoric general, la nivel strict lingvistic având loc fenomene asemănătoare, derulate în două etape succesive; inițial, latina s-a impus în fața limbilor autohtone, din care vor subzista doar câteva elemente eterogene; ulterior, latina biruitoare va realiza sinteza lingvistică integrând nucleul autohton mai rezistent și beneficiind de contactul cu limbile (sau numai cu graiurile) vorbite de populațiile migratoare.

Limba latină și variantele ei

Denumirea de **limbă latină** este abstract-generică, acoperind un număr de variante temporale, funcționale și regionale ale aceluiași idiom, aflat într-o permanentă evoluție de-a lungul a peste un mileniu.

Latina clasică și **latina vulgară** (populară sau vorbită) sunt variante ale limbii latine, departajate prin opoziția „scris"/„vorbit", care disociază aspectul cultivat, literar, de cel popular al oricărei limbi.

Varianta clasică este forma cea mai îngrijită a latinei, guvernată de reguli fonetice, gramaticale și lexicale severe. Rigoarea și precizia în exprimare ale latinei clasice sunt conservate și transmise de textele marilor autori latini ai Antichității.

Varianta populară (sau **vulgară**) reprezintă forma utilizată în conversația curentă, spontană; de aceea, este și mai flexibilă, acceptând inovațiile în exprimare și nerespectând adesea recomandările normative ale gramaticii. Distincția între „clasic" și „vulgar" (popular) poate fi admisă numai după apariția textelor scrise (secolul al III-lea î. Hr.). După o evoluție care a durat sute de ani, începând cu secolul I d.Hr., scrierile latinești conțin numeroase exemple capabile să separe formele populare de structurile clasice. În consecință, varianta vulgară a limbii este o **latină târzie**, caracterizată printr-un ansamblu de tendințe active și sistematice de ordin fonetic și lexico-gramatical (I. Fischer, *Latina dunăreană. Introducere în istoria limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 47–57).

Latina vulgară a fost **unica limbă comună** care asigura comunicarea între populațiile — diferite etnic și lingvistic — ale Imperiului Roman. Deși unitară în general, fiind vorbită pe un teritoriu romanizat atât de vast, latina vulgară va prezenta unele deosebiri regionale. În ansamblu, **limbile romanice moderne** vor continua, în mod diferențiat, **latina populară**; de exemplu, pentru termenii din limbile română, italiană, spaniolă, portugheză, **verde** (fr. *vert*) sau rom. **caldă**

▶▶▶

▶▶▶
(it. *calda)* trebuie admise ca etimoane vulgarismele *virdis* și *calda* (nu corespondenții clasici *viridis* și *calida*, care mențin vocala **i** în interiorul cuvintelor); la nivel lexico-gramatical, elementele populare *caballus, focus, manducare* le-au eliminat pe cele clasice din fondul lexical moștenit *(equus* — „cal", *ignis* — „foc", *edĕre* — „a mânca"): rom. **cal**, fr. *cheval*, sp. *caballo*, port. *cavalo*; rom. **foc**, it. *f(u)oco*, fr. *feu*, sp. *fuego*, port. *fogo;* rom. **a mânca**, it. *mangiare*, fr. *manger*. Interesant este și faptul că au fost preferați termeni cu sensuri diferite (lat. pop. *focus* — „vatră", „cămin"), sau chiar peiorative (lat. popular *caballus* — „mârțoagă", cal de povară; *manducare* — înțeles comico-ironic) în raport cu cele ale cuvintelor clasice. Modificările semantice s-au generalizat într-o fază târzie a latinei vorbite.

Modelul latin moștenit și dezvoltat de limbile romanice apusene, pe de o parte, și de limba română, pe de altă parte, relevă dependența de **latina occidentală**, respectiv de **latina dunăreană**.

Așadar, limba română **descinde din varianta regional-dunăreană a latinei populare târzii**, iar în regiunile daco-moesice romanizate, aspectul fundamental popular al latinei nu a fost concurat de structuri și forme savante, așa cum s-a întâmplat în partea vestică a Imperiului Roman. (Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, vol. I, „De la origini până în secolul al XVII-lea", 1978, p. 77–199).



Familie de dacoromani, monument funerar, sec. II (Aiud, județul Alba)

În spațiul carpato-dunărean, începând din paleolitic (epoca veche a pietrei), trecând prin neolitic și prin faza premergătoare epocii bronzului, are loc sinteza pretracică, rezultată probabil din interferența vechii populații autohtone cu triburile venite din ținuturile nordice de stepă (din spațiul pontic sau ucrainean). **Tracii**, în calitate de grup etnic indo-european, menționați pentru întâia oară documentar în epopeile homerice, au fost un conglomerat de populații răspândite pe un teritoriu vast, între Carpații nordici și Asia Mică, regiunea Bugului și vestul Mării Negre, Munții Rodopi, Marea Egee și Boemia. (D.M. Pippidi, coord., *Dicționar de istorie veche a României (Paleolitic – sec. X)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 344). **Geto-dacii**, desprinși din ramura de nord a tracilor, formau grupul tracic cel mai puternic din punctul de vedere al organizării militare și cel mai evoluat sub raportul civilizației. Așa îi prezintă istoricul grec Herodot din Halicarnas (circa 484–425 î. Hr.), în celebra relatare a expediției perșilor conduși de către Darius împotriva sciților din zona Mării Negre (541 î. Hr.); evocarea conflictului bine cunoscut în Antichitate s-a transformat într-un elogiu al populației autohtone din Dacia: *„iar geții, hotărându-se la o rezistență îndărătnică, fură supuși îndată, cu toate că sunt cei mai viteji și mai drepți dintre traci".* Dacia a fost, inițial, teritoriul locuit de triburi sau de uniuni de triburi geto-dace. Începând cu secolul al VII-lea î. Hr., emigranții greci stabiliți pe malul Mării Negre întemeiază acolo importante orașe – cetăți (Histria, Tomis, Callatis). Se inaugura astfel, de timpuriu, contactul profund și durabil cu civilizația Greciei antice. Viitoarea cultură de sinteză daco-romană va avea numai în Dobrogea caracteristici suplimentare, de sursă și de factură **elenistică** (Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, Editura All, București, 2000, p. 47, 51–57).

La sfârșitul mileniului I î. Hr., prin unirea acestor triburi sub dominația lui Burebista, secondat de marele preot Deceneu, s-au pus bazele statului dac (82 î. Hr.), cu centrul în Munții Orăștiei. Statul monarhic dac, cu caracter militar defensiv și ofensiv, atinge în perioada domniei lui Burebista (82–44 î. Hr.) nivelul maxim de dezvoltare și de întindere între Nistru, Marea Neagră, nordul Munților Balcani, Munții Slovaciei. Geografia lui Ptolemeu (matematician și geograf grec, circa 90–168 d. Hr.) constituie un document esențial pentru înțelegerea ocupațiilor, a civilizației și a culturii dacilor, a căror viață rurală și urbană era prosperă, fapt atestat și de rețeaua orașelor dacice, dăinuind și în epoca romană: Apulum (Alba-Iulia), Drobeta (Turnu-Severin), Dierna (Orșova), Napoca (Cluj), Porolissum (azi, satul Moigrad, județul Sălaj), Potaissa (Turda) și fosta capitală a Daciei, Sarmizegetusa. Influența și expansiunea romană în zona Dunării sunt anterioare cuceririi Daciei. După ce au supus Moesia (zona dintre Dunăre și Balcani) și Dobrogea, teritoriu strategic prin poziția sa geografică, anexat inițial Traciei (regat clientelar), apoi provinciei imperiale Moesia (46 d. Hr.) și Moesiei Inferioare (86 d. Hr.), romanii au cucerit regatul lui Decebal în două campanii succesive din anii 101–102 și 105–106 d. Hr., moment istoric care a marcat **dispariția statului dac**.

După anul 106, Dacia devine provincie imperială romană, guvernată de un trimis oficial al împăratului Traian, cu rangul de „legatus Augusti pro praetore". Un secol mai târziu, prin Edictul împăratului Caracalla (**Constitutio Antoniniana**, 212 d. Hr.), cetățenia romană se va acorda, în masă, și dacilor. Teritoriul Daciei romane nu a coincis niciodată cu teritoriul locuit de către daci sau cu cel ocupat de fostul stat dac. Crișana și Maramureșul n-au aparținut imperiului, iar sud-estul Transilvaniei, sudul Moldovei, Muntenia și Dobrogea au fost incluse în Moesia Inferioară. Astfel, Dacia Traiană îngloba doar Transilvania, Banatul și vestul Olteniei, la nord, est și vest învecinându-se cu teritoriile **dacilor liberi** (Ștefan Pascu, red. resp., *Istoria României. Compendiu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974, p. 45–46).

La sfârșitul secolului al III-lea, stăpânirea romană în Dacia încetează prin așa-numita „retragere aureliană", constând într-un număr de acțiuni militar-administrative: legiunile romane au fost deplasate în sudul Dunării și, în aceeași zonă sud-dunăreană, împăratul Aurelian înființează Dacia Aureliană, posibil ca o măsură compensatorie. Retragerea romană a avut și **consecințe negative** (expunerea populațiilor din teritoriile abandonate atacurilor succesive ale popoarelor din afara granițelor imperiului, declinul accentuat și rapid al comerțului și al civilizației urbane), dar și **unele pozitive** (precum crearea unui nou cadru politico-administrativ și socio-cultural, în care să se dezvolte populația daco-romană).

Romanizarea — proces istorico-lingvistic ireversibil

Consecința esențială a expansiunii Imperiului Roman este procesul istoric și lingvistic numit **romanizare**. Teritoriile și populațiile asimilate treptat, atrase în sfera de influență și dominație imperială, parcurg o evoluție proprie; edificatoare și convergentă este tendința de asimilare a modelului superior oferit de cultura și de civilizația romană. În spațiul daco-moesic, viitorul teritoriu de constituire a limbii române, romanizarea — **proces oficial, organizat și sistematic** — are un dublu caracter: **lingvistic și nonlingvistic**. Hotărâtoare pentru apariția limbii române este **romanizarea lingvistică**, ce a constat în învățarea și folosirea oficială a limbii latine de către populația autohtonă.

Generalizarea uzului latinei a provocat fenomenul contrar, de regres și de eliminare treptată a limbii materne, traco-daca. Fenomenul de substituție s-a produs lent, dar ireversibil, fiind mai ales necesar, pentru că numai latina putea garanta populațiilor cucerite posibilitatea de comunicare cu reprezentanții imperiului (soldați, funcționari publici, coloniști și comercianți). În pofida diferențelor și adversităților etnice, politice, sociale, lingvistice și culturale, limba latină asigura elementul de unitate și de coeziune (I. Fischer, *Latina dunăreană. Introducere în istoria limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 13–17). **Romanizarea nonlingvistică**, secundară ca importanță, vizează modul în care populația autohtonă a preluat elemente de civilizație materială și spirituală romană (forme de organizare administrativă, tipuri de edificii sau de așezări umane, obiecte de uz curent, rituri, credințe, forme de artă).

Factorii favorizanți ai romanizării au fost numeroși și au avut variate consecințe: cucerirea romană ca fenomen politico-istoric, dezvoltarea rețelei de drumuri imperiale, instituirea administrației romane, urbanizarea Daciei (orașele fiind dezvoltate în preajma vechilor așezări dacice), prezența continuă a legiunilor romane și a altor unități ale armatei, creștinismul de sursă latină, adoptarea și impunerea limbii latine ca mijloc de comunicare oficială, colonizarea intensă și sistematică a Daciei, îndeosebi cu veteranii participanți la războaiele de cucerire a acestui teritoriu, dar și cu alți coloniști aduși din Moesia, Panonia, Italia, Grecia, Asia Mică, Egipt, diferiți etnic, însă obligatoriu vorbitori de limbă latină; politica demografică a imperiului este deosebită prin **statutul de colonie** a Ulpiei Traiana Augusta Dacica (Sarmizegetusa), cea dintâi metropolă romană înființată în Dacia.

Subliniem faptul că durata romanizării nu coincide cu aceea a stăpânirii romane de aproximativ 170 de ani (între 106 și 274–275 d. Hr.). Această perioadă, ferm delimitată istoric, acoperă numai **faza de maximă eficiență a procesului de asimilare și de integrare a geto-dacilor** în sfera de influență a civilizației romane; romanizarea a continuat și după părăsirea Daciei, cu aproximație până în secolul al VII-lea; deosebită este poziția Dobrogei, care a rămas parte integrantă a imperiului până în anul 602 d. Hr. Din perspectiva istoricilor (C. Daicoviciu, H. Daicoviciu, C.C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, M. Petrescu–Dâmbovița),



Capul lui Traian, bronz

Vocabularul panromanic

Înrudirea limbilor romanice este un adevăr filologic incontestabil, pe care îl demonstrează atât structura lor gramaticală de tip evident latin, cât și componența vocabularului fiecăreia dintre ele. Analiza comparată a acestora indică existența unui **fond lexical latin**, moștenit în comun de toate limbile neoromanice. Aproximativ 500 de cuvinte, majoritatea fundamentale pentru limbile latine moderne, au un statut general romanic (**panromanic**).

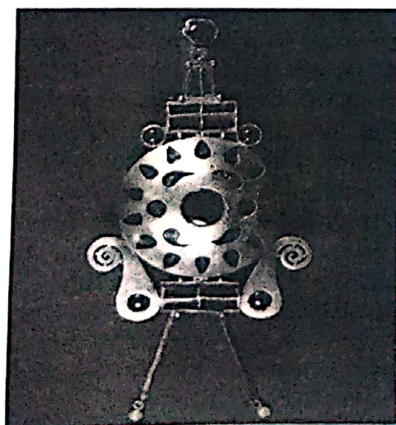
latină	*dicere*	*florem*	*homo*
română	*zice(re)*	*floare*	*om*
franceză	*dire*	*fleur*	*homme*
italiană	*dire*	*fiore*	*uomo*
spaniolă	*decir*	*flor*	*hombre*
portugheză	*diger*	*flor*	*homem*

Asemenea termeni romanici sunt descendenții moderni ai unor cuvinte latinești — sursă din care aceștia se explică sub raport formal și semantic — numite **etimoane**. Comparativ cu etimonul latin, urmașii romanici prezintă inevitabile modificări fonetice, cu un caracter istoric și sistematic; în ceea ce privește sensul cuvintelor, alături de conservarea perfectă a semnificației originare, sunt posibile și diferite tipuri de schimbări: lărgire/restângere, abstractizare/concretizare (rom. *țară* și *inimă*, de exemplu, nu păstrează sensul etimologic din lat. *terra* — „pământ" și *anima* — „suflare, suflet") (I. Fischer, *Latina dunăreană. Introducere în istoria limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 130–147).

Tracii și geto-dacii

Tracii, alături de **iliri**, **greci**, **hitiți**, **italici**, **celți**, **germanici** și **iranieni**, alcătuiau populațiile de limbă indo-europeană; din punct de vedere genetic, aceste uniuni de triburi reprezentau o combinație între două componente etnice străvechi: populațiile de păstori originare din estul Europei și din vestul Asiei și populațiile autohtone în diverse zone europene și asiatice; fenomenul de asimilare și de sinteză etnică este legat de marile migrații din perioada de tranziție spre epoca bronzului, cu mai bine de două milenii î. Hr. (circa 2000/1800 – 1150 î. Hr.).

Geto-dacii alcătuiau o unitate etnolingvistică; la început, termenul *get* a fost folosit de greci, iar *dac* — de romani, cu referire la populațiile din zona Dunării inferioare, respectiv din regiunea intracarpatică. Etimonul și sensul numelui etnic *dac* sunt neclare și controversate. Un ipotetic etimon ar putea fi *daca* — „pumnal, cuțit". Mai bine conturată este ipoteza care se sprijină pe paralelismul lexical *dac* — *daos* „lup" (în limba frigiană), susținut și de imaginile fixate pe basoreliefurile Columnei lui Traian; steagul dacilor avea ca element simbolic (totemic?) o reprezentare zoomorfă — balaurul cu cap de lup. Sporadic, s-a făcut legătura și cu termenul de referire *daos* — „sclav", cu o circulație și semnificație restrânse la proza dramatică a lui Menandru (coord. D.M. Pippidi, *Dicționar de istorie veche a României (Paleolitic – sec. X)*, 1976, Editura Științifică și Enciclopedică, București, p. 212).



Fibulă de aur din tezaurul de la Pietroasa, județul Buzău

formarea sintezei daco-romane și apoi a romanizării s-a produs de-a lungul a trei etape: a) **premisa romanizării Daciei** (secolele I î. Hr. — I d. Hr.); b) **intensificarea romanizării** (în intervalul dintre cucerirea Daciei și retragerea aureliană, respectiv până în secolul al VII-lea, pentru Dobrogea); c) **generalizarea și definitivarea romanizării în Dacia** (secolele al III-lea – al VII-lea). Deși fenomenul romanizării, cu ambele sale componente (lingvistică și material-spirituală), a cuprins treptat o mare parte din spațiul vechii Dacii, totuși **ritmul și forța procesului au fost neunitare**: decalajul între Dacia romană și teritoriul dacilor liberi s-a manifestat în favoarea provinciei imperiale (zona Someșului, a Mureșului și a Hațegului, Oltenia) și, desigur, a Dobrogei.

Alături de existența ca atare a românilor și a limbii române în spațiul nord- și sud-dunărean, dovezile romanizării sunt: izvoarele istorice (textele antice), inscripțiile latinești (circa 7500 în Dacia și în cele două Moesii) și urmele arheologice (vestigiile castrelor, ale fortificațiilor, edificiilor publice, locuințelor, cimitirelor și ale drumurilor; tezaurele monetare, ceramica, obiectele de uz casnic, cele decorative și de podoabă etc.). **Consecința romanizării** spațiului carpato-dunărean și moesic a fost de natură etnolingvistică: **interferența etnică** a creat **premisa formării poporului român; interferența lingvistică** și înlocuirea în cele din urmă a limbii traco-dace cu latina au generat **premisa formării limbii române**.

Latinitatea limbii române

Latinitatea limbii române se analizează dintr-o dublă perspectivă: **concretă**, referitoare la geneza și la structura ei lexico-gramaticală, și **abstractă**, privitoare la noțiunea complexă de conștiință a apartenenței la sfera latinității. Într-o definiție genealogică a limbii noastre, formulată de lingvistul Al. Rosetti în 1968, sunt rezumate informațiile esențiale privind teritoriul și procesul de constituire a acesteia: *„Limba română este limba latină vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzând provinciile dunărene romanizate (Dacia, Panonia de sud, Dardania, Moesia Superioară și Inferioară), din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii și până în zilele noastre"* (*Istoria limbii române*, vol. I, „De la origini până în secolul al XVII-lea", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 77).

Procesul îndelungat de transformare a limbii latine în limba română (sau într-un alt idiom romanic) nu a avut caracter aleatoriu; dimpotrivă, acesta a fost facilitat de tendințe sau chiar de reguli care au conturat direcții clare de evoluție lingvistică. În **fonetică**, de pildă, schimbările înregistrate formează un grup de legi. Pentru că una și aceeași secvență fonetică latinească a avut, în mod constant, același reflex românesc, specialiștii au reconstituit un întreg sistem de corespondențe între sunete din latină și română, corespondențe care exprimă diverse tipuri de modificări. **Legile fonetice**, limitate în timp, **au caracter istoric** și specialiștii consideră că acțiunea lor era încheiată în momentul în care limba română se structurase lingvistic și istoric. Alături de fonetică, și **morfologia** continuă modelul latin. În general, asemenea celorlalte idiomuri neolatine, și româna a reorganizat și a simplificat sistemul morfologic moștenit din limba al cărei model structural l-a urmat.

Vocabularul românesc de sursă latină este covârșitor nu atât prin cantitate, cât prin utilizarea frecventă în limba standard. Interesant este faptul că dintre zecile de mii de cuvinte, diferite ca origine, care alcătuiesc inventarul lexical al limbii noastre, numai cele de proveniență latină sunt neapărat necesare pentru a construi adecvat și expresiv diverse tipuri de enunțuri: astfel, în rugăciunea *Tatăl nostru*, din 60 de cuvinte numai 6 sunt nelatine, iar în *Luceafărul* lui Mihai Eminescu (analizat inițial de către D. Mazilu), cei 1685 de termeni latini fac parte



Cupă de argint din tezaurul dacic de la Sâncrăieni, județul Harghita

dintr-un total de 1907 de cuvinte (după statisticile întocmite sau preluate de Sextil Pușcariu în *Limba română*, vol. I, „Privire generală", Editura Minerva, București, 1976, p. 182–185).

În limba română, fondul lexical moștenit asigură elementele de bază pentru terminologii care definesc majoritatea domeniilor vieții materiale și spirituale. Dacă seriile semantice formate din substantive și din verbe sunt foarte bogate, în schimb terminologia tehnică și culturală de origine latină este modestă cantitativ. Această situație, corelată cu absența din limba română a lexicului latin moștenit privitor la viața urbană sau la organizarea Bisericii, denotă consecința în plan lingvistic a unor circumstanțe istorice și socio-culturale date, precum: degradarea, apoi destrămarea vieții și a civilizației de tip orășenesc în Dacia, după retragerea aureliană; așadar, în regiunile romanizate din sud-estul Europei, ruralizarea vieții sociale a avut drept consecință imediată **rusticizarea latinei vorbite**, concretizată în bogăția terminologiei agricole și păstorești moștenite în română. Există și excepții, anume acele cuvinte care marchează supraviețuirea, în spațiul autohton, a unor forme de civilizație urbană daco-romană și a unei culturi spirituale evoluate, dar raritatea lor (**cetate, carte, a scrie, viers, scriptură**) nu face decât să confirme regula (Sextil Pușcariu, op. cit., 1976, p. 354–365; idem, *Cercetări și studii*, Editura Minerva, București, 1974, p. 463; Ovid Densusianu, *Istoria limbii române*, vol I, „Originile", Editura Științifică, București, 1961, p. 45–46).

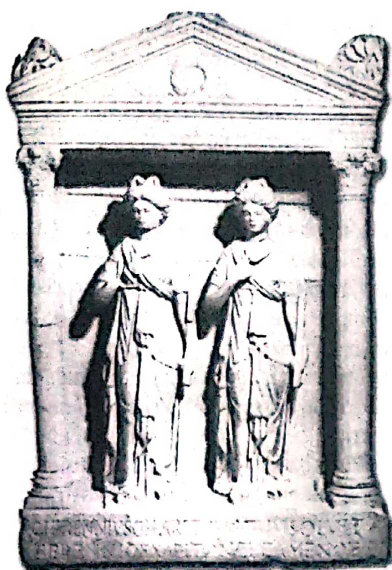
Ideea latinității limbii române aparține deopotrivă Evului Mediu european și autohton, prin cărturarii străini și români care au acreditat-o cu argumente pertinente. În secolul al XV-lea, umaniștii renascentiști Poggio Bracciolini (1380–1459) și Enea Silvio Piccolomini (1405–1464) au observat, primul, structura latină a vocabularului românesc uzual, iar al doilea, asemănările uimitoare dintre limba „vlahilor" și a italienilor. Ulterior, numeroase afirmații pe această temă pot fi semnalate în scrisori și relatări ale călătorilor italieni, greci și polonezi prin spațiul românesc.

Primul cărturar care îi recunoaște lui Gr. Ureche (circa 1590–1647) **meritul întâietății în susținerea fermă a unității de neam și de limbă a tuturor românilor** este chiar Miron Costin, continuatorul operei predecesorului său din veacul al XVII-lea: „[...] câtu poate să zică fieștecare că numai lui de această țară i-au fostu milă, să nu rămâie întru întunericul neștiinței..." (din *Predoslovia* la *De neamul moldovenilor...*, 1686–1691). Gr. Ureche încercase, într-o scurtă demonstrație (nu scutită de greșelile inerente lipsei de competență lingvistică), să evidențieze câteva similitudini între lexicul latin și cel românesc: *„De la râmleni, ce le zicem latini, pâine, ei zic panis; carne, ei zic caro; găina, ei zic galina; muiarea, ei zic mulier; fămeia, femina; părinte, pater; al nostru, noster și alte multe den limba lătinească,*

Elementul autohton (substratul) în limba română

Limba latină, vorbită și impusă oficial de cuceritorii romani la nordul și la sudul Dunării, s-a suprapus treptat peste graiul populației autohtone. Dar au rămas urme lingvistice care îi probează nu numai îndepărtata existență certă, ci și contribuția la procesul complex de constituire a limbii române. Situația este asemănătoare și pentru alte limbi neolatine: de pildă, în istoria limbii spaniole, vechiul element iberic continuă să rămână neelucidat.

Limba traco-geților alcătuiește componenta autohtonă sau **substratul** limbii române. Din păcate, acesta a dispărut de multă vreme și nu a putut fi conservat prin transmiterea de texte. Cunoașterea fondului lingvistic autohton s-a făcut pe baza unui număr redus de izvoare (fragmentare și incerte: **57 de nume dacice de plante medicinale**, incluse în tratate de botanică și de medicină (de proveniență greacă și latină, ale unor autori din secolele I și al III-lea, precum Dioscoride și Pseudo-Apuleius; numai 10–15 denumiri botanice sunt sigure și permit explicații etimologice și semantice: *aniarsexe* — „iarbă săracă", *dyn* — „urzică", guolete — „ghindă"). **Numele proprii** (toponime, hidronime și antroponime), conservate de inscripții și monede greco-latine, formează un material lingvistic bogat (circa 2000 de cuvinte), însă disparat și greu de analizat ca semnificații. **Inscripțiile traco-dace**, gravate pe diferite obiecte cum sunt: inelul de la Ezerovo (Bulgaria) prezintă un șir continuu de 61 de litere grecești, ordonate pe opt rânduri. Textul, ipotetic de origine tracă, redactat în formă de „scriptio continua" (scriere continuă, fără pauze grafice), nu a putut fi segmentat în cuvinte și nici citit; inscripția *Decebalus per Scorilo*, „Decebal, fiul lui Scorilo" (traducere propusă de istoricul Hadrian Daicoviciu, în *Istoria României. Compendiu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974, pag. 38), ștampilată cu litere latine pe un vas de ceramică descoperit la Grădiștea Muncelului, este încă discutabilă (pentru că unii istorici au considerat-o și text latinesc).



Altarul celor două zeițe Nemesis, Tomis, sec. II-III

▸▸▸

În varianta actuală de cercetare, principalul mijloc de identificare a elementului lingvistic autohton rămâne **comparația între română și albaneză.** Numeroasele paralelisme lexico-gramaticale se justifică prin **substratul comun** (traco-dac pentru limba română și traco-ilir pentru cea albaneză).

Vocabularul de substrat conține un număr restrâns de termeni (cifrele oscilând între 84 și 200 de unități), însă cercetările recente demonstrează faptul că 90 de cuvinte din româna actuală continuă în mod cert elemente preluate din limbajul populației autohtone. Semnificativ este faptul că aproximativ 40 dintre termenii de substrat fac parte din **fondul lexical principal**, ceea ce le atestă viabilitatea în timp și forța de circulație lingvistică: cea mai bogată este seria substantivelor concrete referitoare la: om, casă, ocupații: **argea, baci, brâu, buză, cătun, copil, gard, groapă, grumaz, gușă, moș, strungă, vatră**; faună: **balaur, barză, căpușă, cioară, mânz, năpârcă, pupăză, rață, șopârlă, țap, viezure**; natură (relief, floră): **baltă, brad, brusture, coacăză, copac, mal, mazăre, măgură, mărar, pârâu**; mai săracă este seria verbelor și a adjectivelor de substrat: **a ciupi, a scăpăra, ciunt, searbăd.**

▸▸▸

că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintele le-am înțelege" (Letopisețul Țării Moldovei...). Aceeași teorie, în mod superior formulată și cu argumente mai numeroase și pertinente, este susținută și de **Miron Costin** (în lucrarea erudită *De neamul moldovenilor...*), cel care demonstrează teza „strămutării" (a transformării) latinei în română. În faza cea mai înaltă a umanismului românesc, stolnicul **Constantin Cantacuzino** (circa 1650–1716) și mai ales **Dimitrie Cantemir** (1673–1723) comentează, cu intuiții de filologi **avant la lettre**, esența latină a limbii și a civilizației clădite în spațiul românesc.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, cărturarii ardeleni de formație clasică (reuniți în mișcarea ideologic-culturală numită **Școala Ardeleană**) vor argumenta, în tratate istorice și în „lexicoane" (dicționare), idei similare despre etnogeneza poporului nostru, avansând chiar și ipoteza exagerată asupra originii pur latine a limbii române.

Teritoriul de formare a poporului român și a limbii române

Teoriile despre etnogeneza lingvistică românească pot fi repartizate în două grupe:

1. **Teoria originii nord și sud-dunărene**, conform căreia procesul unitar și inseparabil de constituire a poporului român și a limbii vorbite de acesta a avut loc pe un întins teritoriu romanizat, care cuprindea regiuni situate la nordul și la sudul Dunării: Dacia și Dobrogea, sudul Panoniei, Dardania, Moesia Inferioară și Moesia Superioară (Al. Rosetti, op. cit., 1978, p. 77). De remarcat că pentru populațiile romanizate din spațiul daco-moesic, Dunărea a însemnat doar un hotar natural-strategic și administrativ-politic, nu o frontieră etnică, lingvistică, economică sau culturală, fapt care a permis mobilitatea locuitorilor de pe malurile fluviului și a favorizat menținerea caracterului unitar de ansamblu al limbii române (Sextil Pușcariu, op. cit., 1974, p. 352, 426–427). La procesul de geneză au participat și dacii liberi din zonele limitrofe Daciei romane, trăind în afara provinciei imperiale, dar atrași în sfera de influență a civilizației daco-romane. Susținută deopotrivă de istorici și de filologi (A.D. Xenopol, N. Iorga, S. Pușcariu, Al. Rosetti), ipoteza apariției și a dezvoltării limbii române în spațiul romanizat nord- și sud-dunărean este confirmată de numeroase și variate dovezi istorice, arheologice și lingvistice. Această variantă relevă **importanța elementului nord-dunărean** în etnogeneza românilor și în formarea limbii lor, alături de continuitatea neîntreruptă a existenței populației romanizate în spațiul dintre Carpați și Dunăre.

2. **Teoriile originii sud-dunărene**, conform cărora formarea poporului și a limbii române s-ar fi produs la sudul Dunării, drept consecință a părăsirii Daciei în urma retragerii aureliene. Ideea a fost susținută atât de autori străini (Franz Joseph Sulzer, Iosif Carol Eder, Johann Christian Engel, Robert Roesler), cât și de savanți români (Ovid Densusianu, Al. Philippide), înregistrându-se diferențe majore între opiniile lor. Varianta originii sud-dunărene a românilor justifică actuala lor prezență în spațiul fostei Dacii prin migrații masive ale populației, greu de admis și de explicat, survenite în diferite perioade ale Evului Mediu. Teoria imigraționistă, sub diversele ei variante, a fost prompt sancționată, inițial de cărturarii Școlii Ardelene — Samuil Micu, Gh. Șincai, Ioan Budai-Deleanu și mai ales de Petru Maior, autorul *Istoriei pentru începutul românilor în Dachia* (1812) — și ulterior de B.P. Hasdeu (1882). Teoriile despre geneza etnolingvistică sud-dunăreană au fost invalidate de argumentarea științifică construită în timp, dar au totuși meritul de a fi dovedit apartenența limbii române la o anumită zonă de civilizație — **cea balcanică.** Vecinătatea geografică, interferențele lingvistice, precum și substratul înrudit (pentru română și albaneză) au determinat dezvoltarea unor caracteristici comune, care grupează laolaltă limbi din familii diferite: româna, albaneza, greaca, bulgara (Sextil Pușcariu, op. cit., 1974, p. 460–462; idem, I, 1976, p. 255–269; Al. Rosetti, op. cit., 1978, p. 204–286).

Continuitatea românilor în Dacia

Teoria continuității cuprinde un ansamblu variat de dovezi științifice și susține faptul că între sfârșitul secolului al III-lea și secolul al XIII-lea, pe teritoriul romanizat al fostei Dacii, existența populației daco-romane, apoi a românilor, a fost neîntreruptă. N-au putut fi validate nici ipoteza exterminării populației autohtone de către romanii cuceritori, nici cea a vidului demografic produs în Dacia postaureliană. Dovezile continuității, numeroase cantitativ și variate din perspectiva științelor care le furnizează, pot fi grupate în trei mari categorii.

Dovezile istorice și arheologice

a) Istoriografii antici (Criton, medicul lui Traian, în *Getica*, și îndeosebi Dio Cassius, circa 155–236 d. Hr., în *Istoria romană)*, au sesizat, cu referire la cel de-al doilea război de cucerire a Daciei (din 105–106), „pactizări" ale dacilor cu romanii; șapte scene sculptate pe Columna lui Traian reprezintă, simbolic, asemenea acte de supunere, nu de nimicire a dacilor.

b) Cincisprezece corpuri de armată (cohorte), menționate documentar, erau alcătuite din daci și au funcționat în diferite zone ale imperiului (Panonia, Macedonia, Africa, Siria, Britannia etc.), fapt care denotă că distrugerea dacilor n-a putut fi o realitate istorică.

c) Într-o manieră exagerată a fost interpretat și celebrul pasaj din *Breviarium ab Urbe condita* de Eutropius (istoric din secolul al IV-lea), în care afirmația „[...] *Căci Dacia, datorită războiului îndelungat, fusese sleită de bărbații lui Decebal*" a devenit în timp argumentul central în negarea continuității existenței românilor în Dacia. În ciuda lapidarității, textul istoric evocă sacrificiul în luptă al ostașilor daci, nicidecum sacrificarea intenționată a întregii populații autohtone de către romanii învingători (I. Fischer, op. cit., 1985, p. 25–26).

d) **Inscripțiile latine** descoperite în Dacia (aproximativ 4000, mai multe decât în oricare dintre zonele vecine, datând din secolele I – al III-lea), oferă informații directe despre viața socială, administrativă și material-spirituală a populației. Totodată, ele devin surse de cunoaștere și chiar de reconstituire a toponimiei și a antroponimiei specifice: apar, de exemplu, antroponime dace (Dizo, Mucatra, Scorilo, Tarsa), latine (Aelius, Geminus, Marcelina, Valerius, Ingennus) și mixte, indici ai interferenței etnice (Aurelius Daza) (I. Fischer, op. cit., 1985, p. 18–19).

e) **Izvoarele istorice mai târzii** privind deja existența românilor sunt primele semnalări ale existenței „vlahilor" în anul 976 (în cronica bizantină a lui Kedrenos, din secolul al XI-lea) și apoi în anii 980 și 1020 (în documente provenind de la împăratul Vasile al II-lea Macedoneanul) fixează momentul deplinei individualități etnice a românilor. În secolul al XI-lea, populația românească este amintită de Kekaumenos (într-o istorie bizantină) și de Ana Comnena (în *Alexiada)*. În secolul al XIII-lea, Cronica anonimă maghiară *(Gesta Hungarorum)* atestă nu numai existența „vlahilor", ci și descendența lor romană: *„pământul [Panoniei] era locuit de slavi, bulgari și blahi [vlahi], adică păstorii romanilor"*. La începutul veacului al XIV-lea, în textul unui autor francez, scris la cererea lui Carol Robert și a lui Carol de Valois, apar date istorico-geografice și demografice despre regiunile central și est europene: vlahii, care formau un *„popor mare"* și *„răspândit"*, sunt amintiți din nou ca *„păstori ai romanilor"*.

f) **Difuzarea creștinismului de sursă latină** la nordul și la sudul Dunării, inclusiv în Dacia, anterioară secolului al IV-lea (documente religioase și laice atestă că Sf. Apostol Andrei predicase în Sciția Minor — Dobrogea încă din a doua jumătate a secolului I) s-a intensificat în secolul al V-lea, menținând și chiar extinzând prestigiul romanității. Misionarii creștini propovăduiau credința în limba latină, semn neîndoielnic al existenței unei populații stabile și intens romanizate. Un astfel de



Compensatoriu, termenii autohtoni dezvoltă largi familii de cuvinte și serii de nume proprii, ceea ce le atestă productivitatea derivativă: astfel, cuvântul din substrat **copil** a devenit în timp o bază de amplă derivare: **copilaș, copilandru, copilă, copiliță, copilărie, copilăros, copilărește**, a **(se) copilări, copilărească** și pentru antroponimele **Copil**(u), **Copilău, Copiloiu** etc.; adjectivul **bucur** — „frumos" a stat la baza derivatelor: **a (se) bucura, bucurie, bucuros**, dar mai ales a contribuit la formele toponimice și antroponimice: **București, Lacul Bucura, Valea Bucurii, Bucuraș, Bucurenci(u), Bucurescu, Bucureșteanu, Bucuroiu** etc. (Gr. Brâncuș, *Vocabularul autohton al limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 49–51 și 68–70; idem, *Istoria cuvintelor. Unitate de limbă și cultură românească,* Editura Coresi, București, 1991, p. 41). Onomastica autohtonă se compune mai ales din hidronime: **Ampoi, Argeș, Criș, Dunăre, Motru, Mureș, Olt, Prut, Siret, Someș** etc.

În **fonetică** și în **morfosintaxă**, acțiunea substratului este admisă în legătură cu: dezvoltarea vocalei specifice **ă** și a consoanei **ș**; existența consoanei **h**; structura numeralului cardinal format prin adițiune, de la 11 la 20 (**unsprezece, doisprezece** etc.), și prin multiplicare, în desemnarea zecilor (**treizeci, patruzeci** etc.). Sunt lingviști care pun același mecanism numeralier în legătură cu influența slavă; un ultim element este postpunerea articolului hotărât (Grigore Brâncuș, *Cercetări asupra fondului traco-dac al limbii române*, Editura Carotrading '94, București, 1995, p. 67–85 și p. 94–97).





Monedă romană

Influența slavă

În secolul al VI-lea, grupuri de slavi migratori, originari din vaste zone nord-estice ale continentului european (Vistula, Nistru, Nipru, până la confluența Volga-Oka), au părăsit „patria primitivă" îndreptându-se spre vestul și sud-estul continentului. Conform izvoarelor istorice și arheologice, în a doua jumătate a secolului al VI-lea și la începutul celui următor, prezența populației slave era semnalată în Moldova, Muntenia, Oltenia, Transilvania de sud-est și mai ales pe teritoriul dintre Dunăre și Balcani. Cele două valuri de triburi slave care au migrat din ținuturile nordice spre Peninsula Balcanică au coborât în Moldova, Muntenia, Valea Tisei și în Panonia.

Suprapunerea slavilor peste populația romanizată daco-moesică a provocat **două tipuri** de evoluție etnolingvistică: **la sudul Dunării**, grupurile masive de slavi fie asimilează treptat populația romanizată, fie o dislocă din locurile de origine, obligând-o să se deplaseze spre sudul Peninsulei Balcanice; **la nordul Dunării**, în decurs de câteva secole, deși temporar cuceritori și necontinuându-și deplasarea către sud, slavii s-au integrat sintezei daco-romane, superioară numeric și cultural.

Acest proces istoric îndelungat a înregistrat următoarele consecințe semnificative: contactele etnice și bilingvismul slavo-român (activ până în secolele al XII-lea – al XIII-lea), reorganizarea Bisericii și adoptarea liturghiei slave, aplicarea unor modele administrative slave în organizarea feudală românească (cnezatele și voievodatele).





Fibulă aviformă
din tezaurul de la Apahida, județul Cluj

misionar a fost **Niceta din Remesiana** (oraș din Dacia Mediterranea), cel care a predicat în latină, aproximativ 50 de ani, în diverse zone ale Dunării de Jos. Practica, la fel de veche, a daniilor către biserică este susținută cu probe materiale convingătoare: *donarium*-ul (ofranda) din secolul al IV-lea, descoperit la Biertan (jud. Sibiu), conține o inscripție creștină, decupată pe o plăcuță de bronz: *„Eu, Zenovius, am depus ofranda"* (Constantin C. Giurescu, op. cit, I, 2000, p. 103–164; Sextil Pușcariu, op. cit., 1976, p. 326–350).

Dovezile lingvistice

a) În dacoromână (nu și în dialectele românești sud-dunărene) au supraviețuit cuvinte de origine latină, care desemnează realități specifice Daciei: termeni precum **aur** (< lat. *aurum)* sau **păcură** (< lat. *picula* < *pix, picis)* au rezistat numai în stânga Dunării, unde aurăritul și exploatarea păcurii erau vechi îndeletniciri specifice. Persistența cuvintelor indică, în asemenea situații, vechimea și statornicia locuitorilor.

b) Conservarea, până astăzi, a unor vechi termeni latini: **ai** („usturoi" < lat. *alium)*, **june** („tânăr" < lat. juvenis), **nea** („zăpadă" < lat. *nivem)*, **păcurar** („cioban", < lat. *pecorarius)*, **pedestru** („om sărman" < lat. *pedester)* numai în vestul teritoriului românesc actual confirmă permanența populației de limbă latină în acele zone intens romanizate.

c) Aceeași valoare probatorie, dar extinsă pentru întregul teritoriu daco-roman, o are componența etimologică a diverselor vocabulare specializate — agricol, păstoresc, creștin; ele sunt indubitabile semne ale unei **civilizații de tip rural** și ale unei populații romanizate sedentare. Sursa acestor termeni, indiferent de actuala lor apartenență la fondul lexical arhaic, regional sau curent, este fundamental latină.

Dovezile prin raționament

a) Cuceritorii romani n-au exterminat populația autohtonă în nici o parte a imperiului lor, iar o acțiune distructivă în Dacia ar fi fost, ca atare, singulară și nejustificată. Dimpotrivă, Dacia — sursă importantă și necesară de bogății pentru Imperiul Roman — a fost intens colonizată cu oameni deplasați aici din *„toată lumea romană"* (conform informațiilor din opera lui Eutropius).

b) Exterminările masive intenționate ar fi slăbit și forța de apărare a unui teritoriu cu vădită pondere strategică în calea năvălirilor barbare, de care romanii se temeau pe drept cuvânt, acestea devenind — în timp — cauza principală a slăbirii și a destrămării colosului imperial.

c) De asemenea, n-ar fi fost de înțeles nici exodul în masă sau abandonarea completă a unui teritoriu beneficiind de condiții favorabile de existență, ca efect al unei cauze unice: retragerea administrativă și militară romană, ordonată de împăratul Aurelian.

d) La fel de inexplicabilă ar fi părut și revenirea, după secole, a aceleiași etnii pe teritoriul nord-dunărean de unde s-ar fi strămutat; de altfel, din perspectivă istorică, deplasările masive de populație pe direcția sud-nord sunt complet nespecifice, marile migrații antice și medievale confirmând numai două trasee urmate: de la **nord** la **sud** și de la **est** spre **vest** (Sextil Pușcariu, op. cit., I, 1976, p. 247, 346–347; idem, op. cit., 1974, p. 420–422; Grigore Brâncuș, *Istoria cuvintelor. Unitate de limbă și cultură românească*, Editura Coresi, București, 1991, p. 17–20).

Epoca de formare a limbii române

Orice limbă se constituie în urma unui proces îndelungat, care parcurge mai multe stadii de evoluție aflate într-o relație de interdependență. În consecință, limba latină s-a transformat în română într-un proces de durată (câteva secole), cu fazele sale progresiv-diferențiate și care nu pot fi separate de contextul istoric care le-a integrat.



Mozaic roman reprezentând-o pe împărăteasa bizantină Teodora și curtea sa

Faza de început a coincis cu extinderea autorității romane în regiunile dunărene (secolele I î. Hr. – I d. Hr.) și mai ales cu înglobarea Daciei în Imperiul Roman, urmată de perioada romanizării oficiale a provinciei (secolele al II-lea – al III-lea); consecința lingvistică fundamentală a romanizării — adoptarea latinei ca mijloc de comunicare și absorbirea treptată a limbii populației băștinașe — este, concomitent, și condiția de bază pentru geneza limbii române. Sfârșitul secolului al III-lea, a coincis cu retragerea aureliană și a marcat numai începutul unor schimbări, inițial administrative, în sud-estul european al imperiului. Un secol mai târziu, imperiul se divide în cel Roman de Apus și cel de Răsărit (în 395), perioadă din care datează și regruparea diviziunilor administrative (a diocezelor). Pentru istoria țării, a poporului și a limbii noastre, importantă a fost decizia împăratului Gratian (361–383) de a repartiza Imperiului de Orient diocezele Dacia (Dacia Ripensis, Dacia Mediterranea, Moesia Superioară, Dardania, Praevalitana) și Tracia (Tracia, Sciția, Moesia Inferioară). Astfel, la limita dintre secolele al IV-lea și al V-lea, **romanitatea sud-est europeană intră în faza dezvoltării sale independente**, disociate de romanitatea occidentală. În evoluția limbii latine, momentul este decisiv, pentru că se impun și se consolidează treptat particularități lingvistice de natură regională. În secolele al V-lea și al VI-lea se individualizează **latina dunăreană**, în timp ce relația intermitentă a provinciilor răsăritene cu Apusul este asigurată pe cale exclusiv religioasă și cultă. Până în secolul al VII-lea, atât în Dacia, cât și în Moesia, **latina** și-a menținut statutul de **limbă oficială**. Aceasta este, succint prezentată, configurația fazei istorice care a pregătit, în plan lingvistic, trecerea latinei târzii la limba română.

Epoca de la care se poate admite existența de sine stătătoare a limbii române este fixată diferit de savanți: secolele al VI-lea – al VII-lea (Ovid Densusianu), secolul al VII-lea (Al. Philippide), secolele al VII-lea – al VIII-lea (Al. Rosetti) etc., subliniindu-se astfel **caracterul durativ** al procesului de formare a limbii române. Un argument de cronologie și de logică lingvistică în favoarea secolelor al VII-lea și al VIII-lea (eventual al IX-lea) îl furnizează evaluarea **influenței slave**, care — deși intensă și de lungă durată — **nu a afectat structura gramaticală esențial latină a românei**. Examinând fondul lexical românesc de proveniență slavă, filologii au observat că, încă din perioada celor mai vechi împrumuturi, româna era deja un idiom pe deplin constituit. Probante în acest sens sunt principalele legi de evoluție

▶▶▶

Populația minoritară a învățat românește, pentru că influența slavă s-a produs într-o fază ulterioară constituirii limbii române; totuși a determinat o îmbogățire apreciabilă a vocabularului românesc, dar a fost lipsită de efecte majore asupra sistemului fonetic ori asupra structurii gramaticale. În fonetică, urmele bilingvismului slavo-român sunt discutabile: existența consoanei **h** în română (pierdută de timpuriu în latină), ori sistemul de construire prin adițiune a numeralelor cardinale de la 11 la 19 (doi + spre + zece, în slavă *dŭva na desente)* constituie și paralelisme româno-albaneze (putând fi interpretate și ca elemente de substrat) (Grigore Brâncuș, op. cit., 1995, p. 75–81, 94–97). În schimb, reflexivul românesc cu diversele sale valori (dinamic, reciproc, pasiv, impersonal) trebuie pus în legătură nu numai cu împrumutul lexical (rom. **a se căi** <sl. *kajati se)*, ci și cu calchierea tiparului oferit de verbele reflexive slave: rom. **a ruga** < lat. *rogare* (diateza activă) dezvoltă și o variantă reflexivă după modelul slav ***moliti se*** — „a se ruga" (Al. Rosetti, op. cit., 1978, p. 305–307).

Vocabularul reprezintă singurul compartiment al limbii române, în care **influența slavă este substanțială**, realizarea ei în etape succesive impunând distincția între **împrumuturile slave vechi** (datate în mod diferit, din secolul al VII-lea – al VIII-lea, ori din secolul al VIII-lea – al IX-lea) și **cele mai noi** (ulterioare veacului al XIII-lea), din limbile vecine: bulgara, sârbo-croata, ucraineana, rusa. În etapele vechi de evoluție a limbii noastre, termenii de origine slavă au fost preluați fie pe cale orală (prin contactul direct între vorbitori), fie pe cale cărturărească (prin mijlocirea slavonei).

Predominante sunt substantivele, grupate în serii semantice: om, familie (**babă**, **boală**, **gât**, **gleznă**, **nevastă**, **obraz**, **rană**, **trup**); casă, obiecte casnice (**blid**, **ciocan**, **cleşte**, **colibă**, **grajd**, **grindă**, **lopată**, **ogradă**, **pivniță**, **pod**, **prag**, **sită**, **uliță**, **zăvor**); ocupații (**brazdă**, **plug**, **năvod**, **război**, **snop**, **stog**, **undiță**, **suliță**); natură (**crâng**, **deal**,

▶▶▶

▸▸▸
dumbravă, iaz, izvor, luncă, ostrov, prăpastie, văzduh, zăpadă); floră și faună (**bob, ovăz, hrean; bivol, cocoș, molie, rac, veveriță**); biserică (**mucenic, monah, pomană, pravilă, schit, sfânt, slavă, smirnă, troiță, vecernie**); noțiuni abstracte (**duh, milă, muncă, noroc, nevoie, silă, taină, trudă**).

O serie de verbe și de adjective fundamentale în exprimarea noastră provin din slavă: verbe (**a citi, clădi, dărui, dovedi, greși, hrăni, isprăvi, iubi, logodi, lovi, munci, omorî, opri, osteni, părăsi, plăti, pomeni, primi, privi, sfârși, trăi, trebui, voi**); adjective (**drag, lacom, mândru, prost, scump, viteaz, voinic, vrednic, vesel, veșnic, zdravăn**). În antroponimia și toponimia autohtonă, elementele de origine slavă sunt numeroase: **Bogdan, Dan, Neagu, Radu, Stanciu, Vlaicu, Vlad; Comarnic, Cozia, Ialomița, Ilfov, Prahova, Predeal, Vodița, Zlatna**. Chiar formarea cuvintelor în limba română se bizuie, și în prezent, pe un număr însemnat de sufixe slave: **-ac, -alnic, -anie, -aș, -că, -ean, -elnic, -enic** etc. (Ovid Densusianu, *Istoria limbii române*, vol. I, „Originile", 1961, Editura Științifică, București, p. 159–188; G. Mihăilă, *Dicționar al limbii române vechi*, (sfârșitul sec. X – începutul sec. XVI), Editura Enciclopedică Română, București, 1974, p. 31–58).

fonetică de la latină la română, a căror acțiune, consecvent pusă în evidență de forma cuvintelor românești de origine latină, nu mai este confirmată de cuvintele românești de origine slavă. Așadar, începuturile influenței slave nu s-au exercitat pe latina în curs de transformare, ci pe **un nou idiom, autonom** de însăși descendența lui latină, și **stabil** sub raportul trăsăturilor caracteristice majore.

Putem afirma că, după toate probabilitățile, pentru lumea latină, secolul al VIII-lea a marcat „nașterea" limbilor romanice, față de care **româna a înregistrat un avans de un veac**. Transformarea latinei dunărene într-o limbă romanică (româna, în acest caz) s-a petrecut mai devreme decât transpunerea latinei în idiomurile romanice vestice. În spațiul daco-moesic romanizat, **periferic** (din punct de vedere geografic) și **izolat de restul romanității**, tendințele de evoluție ale latinei populare, eliberate *„de cătușele latinei clasice"* (S. Pușcariu op. cit., 1974, p. 464, vezi și p. 460–467), s-au putut manifesta nestânjenit. Fenomenul lingvistic a fost înlesnit de câteva situații politico-economice tipice pentru latinitatea orientală: decăderea orașelor și, în paralel, dezvoltarea civilizației de tip rural, deplasările sezoniere ale unor grupuri umane ca urmare a transhumanței, precum și inexistența marilor centre culturale care să fi menținut, prin tradiție cărturărească, autoritatea latinei clasice (red. resp. Ștefan Pascu, *Istoria României. Compendiu*, ediția a III-a revăzută și adăugită, E.D.P., București, 1974, p. 70–78; red. resp. Ion Coteanu, *Istoria limbii române, II*, Editura Academiei, București, 1969, p. 15–18, p. 372–374; G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, Editura Junimea, Iași, 1980, p. 177–201).

Abordarea problematicii expuse în clasă

- Rememorați, cu ajutorul manualelor de istorie și al dicționarelor de specialitate, împrejurările istorice care au stat la baza și au favorizat procesul romanizării în spațiul dintre Carpați și Dunăre.
- Durata romanizării pe teritoriul carpato-dunărean nu a fost egală; explicați cauzele și evaluați consecințele acestei inegalități structurale.
- Etnogeneza românească este rezultatul unui proces de sinteză; identificați și evaluați componentele acestei procesualități istorice și lingvistice.
- Definiți procesul de romanizare, raportându-l la cel de constituire a limbii române și la influența exercitată de migrația popoarelor (îndeosebi a celor slave) atât la nivel istoric, cât și la nivel lingvistic.

Exerciții de redactare și compoziții

- Elementul autohton (substratul) din limba română — deși redus cantitativ — trebuie studiat pentru cunoașterea graiului nostru străvechi; argumentați această afirmație într-o scurtă compoziție.
- Prezentați, într-o compunere paralelă, diversitatea opiniilor expuse de savanți în privința spațiului și a epocii în care s-a format limba noastră.
- Alcătuiți un eseu structurat, în care să demonstrați afirmația că limba română este de sorginte latină și că aparține familiei de limbi neoromanice; comparați-o cu structura unei limbi cunoscute de voi din același areal lingvistic: italiana, franceza, spaniola sau portugheza.
- Refaceți, într-o compoziție de sinteză, momentele istorico-culturale referitoare la cele mai vechi eșantioane scrise de limbă română.

Bibliografie

- Ovid Densusianu, ***Istoria limbii române***, vol. I, ***Originile***, Editura Științifică, București, 1961.
- Sextil Pușcariu, ***Limba română***, vol. I, ***Privire generală***, Editura Minerva, București, 1976.
- Sextil Pușcariu, ***Cercetări și studii***, Editura Minerva, București, 1974.
- Alexandru Rosetti, ***Istoria limbii române***, vol. I. ***De la origini până în secolul al XVII-lea***, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- *** ***Istoria limbii române***, vol. II (Ion Coteanu, red. resp.), Editura Academiei RSR, București, 1969.

Evoluția limbii, a scrisului și a culturii românești

Diacronie și sincronie

De la româna comună la limba română actuală

Româna comună și reconstrucția evoluției sale

Româna comună (în alte accepții filologice: **româna primitivă** — G. Weigand, Ov. Densusianu, S. Pușcariu, Al. Philippide, G. Ivănescu, I. Gheție; **străromână** — S. Pușcariu; **română primitivă comună** — D. Macrea; **protoromână**, **traco-romanică** — I. Coteanu) este o etapă fundamentală din istoria veche a limbii noastre. Pe durata câtorva veacuri și în condiții specifice de utilizare, din latina dunăreană se va dezvolta un nou idiom, cu individualitate proprie — limba autohtonă, a cărei primă etapă de existență se numește convențional **româna comună**. Denumirea aceasta indică o limbă folosită ca unic mijloc de comunicare de un număr mare de vorbitori, care ocupau, teritorial, spații vaste, situate în stânga și în dreapta Dunării. În termenii lui S. Pușcariu, româna comună era *„limba vorbită de strămoșii dacoromânilor, aromânilor, megleniților și istroromânilor de azi, înainte ca orice legătură între ei să fie întreruptă”*. (Sextil Pușcariu, *Cercetări și studii*, Editura Minerva, București, 1974, p. 58).

Inițial, românii de la nordul și de la sudul Dunării formau o comunitate teritorială și de civilizație, *„oglindită în unitatea limbii”* (Al. Rosetti, op. cit., 1978, p. 358); ulterior, această unitate se va destrăma, rezultatul final reprezentându-l constituirea celor patru dialecte românești: **aromân**, **dacoromân**, **meglenoromân** și **istroromân**, care vor urma o linie proprie de evoluție. Ca stadiu arhaic de limbă — anterior împărțirii și separării în variante dialectale —, **româna comună nu este nici atestată, nici cunoscută documentar**. În absența probelor scrise, configurația de ansamblu și particularitățile tipice ale acesteia au fost reliefate numai de reprezentarea ipotetică, refăcută de filologi prin **metoda reconstrucției lingvistice**. Aceasta s-a fondat pe comparația cu etimoanele latinești (cuvintele de origine) și pe analiza concomitentă a formelor lingvistice rezultate în dialectele românești în varianta lor actuală, fapt ce a permis specialiștilor *„să întrevadă trăsăturile comune și să restabilească forma originară”* (S. Pușcariu — *Asupra reconstrucției românei primitive*, în „Cercetări și studii”, Editura Minerva, București, 1974, p. 58).

Două trăsături fonetice majore definesc perioada de unitate lingvistică primordială: **sistemul vocalic** care era format din șase vocale (**a, e, i, o, u** și **ă** — ultima fiind o vocală nou apărută, inexistentă în latină), precum și din mai mulți diftongi (**ie, ea, oa, oi, ai, au, iu**) și doi triftongi (**iea, ieu**); **sistemul consonantic** care prezenta



Ferecătură de evanghelie, Mănăstirea Neamț, secolul al XV-lea

„Torna, torna, fratre”

Enunțul controversat „Torna, torna, fratre” a fost, pe rând, contestat sau, dimpotrivă, admis ca aparținând românei în curs de constituire. Fraza este citată de cronicarul bizantin Theophanes Confessor în pasajele unde relatează despre o expediție armată bizantină din anul 587 d. Hr. Cele trei cuvinte ar fi fost rostite de un soldat în limba „părinților”, cu intenția de a semnala unui camarad de arme pierderea bagajului; fiind înțeleasă și de către ceilalți soldați recrutați din rândul populației romanizate sud-dunărene, adresarea a fost receptată, în mod eronat, ca semnal de retragere.

Interpretarea acestui mesaj drept comandă militară este infirmată de prezența cuvântului „fratre” (lat. frater — „frate”), termen familiar și, ca atare, neadecvat situației. Mențiunea din ***Cronografia*** lui Theophanes Confessor (secolul al VIII-lea — al IX-lea), deși mult mai târzie decât evenimentul relatat, se distinge prin grija pentru detaliu și pentru conservarea unei vechi informații istorice.

▸▸▸



Cronicarul povestește că *„un animal de povară anume și-a sucit sarcina de pe dânsul, iar un tovarăș al stăpânului animalului i-a îndreptat sarcina la loc, strigând totodată în limba părintească* **«torna, torna, fratre»** (subl. ns.). *Și stăpânul animalului n-a auzit strigătul, dar l-a auzit oștirea și, crezând că au dat dușmanii peste dânsa, au apucat fuga, strigând cât îi ținea gura* **«torna, torna»**. *Chaganul* [conducătorul avarilor], *pe de altă parte, s-a speriat și el și a fugit în dezordine. Așa că avarii și românii fugeau unii de alții fără nici o pricină".* Cu un secol înainte, aceeași întâmplare fusese consemnată de un alt cronicar bizantin (Theophylactos Simokattes), însă el indica imperativul „retorna" drept fals îndemn la fugă din fața avarilor, formulat în „limba țării" de soldații ai armatei bizantine. Astfel, tradiția istoriografică bizantină a păstrat și oferă date prețioase despre latinitatea de limbă a populației romanizate din ținuturile de la sudul Dunării de Jos.

Majoritatea istoricilor și a filologilor acceptă ipoteza că „Torna, torna, fratre" ar putea reprezenta **cel mai vechi eșantion de limbă română în devenire** (secolul al VI-lea) (Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, I, Editura All, București, 2000, p. 204; Al. Rosetti, op. cit., 1978, p. 657–658).



Frontispiciul Evangheliei de la Matei, Moldova, secolul al XVI-lea

deja o serie de inovații în raport cu latina dunăreană, respectiv consoane și grupuri consonantice de tipul **č**, **ğ**, (notații fonetice care în ortografia curentă se scriu **ci**, **gi**), **d̦** (pentru **dz**), **ț**, **ș**, **n'** (pentru consoana **„n"** cu caracter moale), **l'**, **cl'**, **gl'**. Sistemul fonetic unitar nu excludea diferențele regionale ce caracterizează orice limbă vie, indiferent de stadiul său de evoluție.

Ca și începutul limbii române comune, destrămarea fazei de comunitate trebuie să fi fost un proces lent și, ca atare, îndelungat, produs o dată cu secolul al X-lea. Argumentul — de ordin istoric — este furnizat de cronica bizantină din veacul al XI-lea, scrisă de Kedrenos, care atribuie unor „vlahi" (deci, unor români) uciderea lui David, fratele țarului bulgar. Evenimentul, produs în 976, la Stejarii Frumoși, loc situat între Lacul Prespa și Kastoria (nord-vestul Greciei de azi), arată că la acea dată existau deja grupuri de români dislocate și deplasate la sudul munților Balcani, ceea ce însemna că epoca de comunitate istorică și lingvistică era, fie și numai în parte, depășită. Strămutările de populație românească au fost cauzate de stabilirea masivă a triburilor slave în zona sud-dunăreană limitrofă fluviului.

Încheierea procesului de scindare a populației românești în viitoarele grupuri dialectale poate fi plasată, cu aproximație, în secolul al XII-lea, ipoteză bazată pe un argument lingvistic: **influența maghiară** asupra limbii române, care se manifestă începând cu secolul al XII-lea, este receptată și confirmată **numai în dacoromână**. În consecință, numai de la această dată se poate admite disocierea celor patru grupuri de români: aromânii, dacoromânii, meglenoromânii și istroromânii. Perioada cuprinsă între veacurile al X-lea și al XII-lea formează, așadar, pragul între două etape decisive din evoluția limbii române.

Limba română între secolul al XIII-lea și începutul secolului al XVI-lea

După destrămarea românei comune, dacoromâna înregistrează o evoluție specifică, în condiții istorice anumite. Este momentul când pe teritoriul românesc se succed și se stabilizează formațiunile politice medievale: **cnezate**, **voievodate** și **țări** (cu vechea accepțiune există și astăzi Țara Hațegului ori Țara Bârsei). Cronica maghiară anonimă din secolul al XIII-lea *(Gesta hungarorum)* consemnează existența, la sfârșitul secolului al IX-lea, a trei voievodate transilvănene: cel condus de Glad (în Banat, între Dunăre și Mureș), cel condus de Menumorut (între Tisa, Someș și Mureș), și cel al lui Gelu (în Podișul Transilvaniei). La începutul veacului al XIII-lea, „Diploma cavalerilor ioaniți" (1247) atestă cnezatele din Țara Românească și Oltenia, conduse de Ioan, Farcaș, Litovoi și Seneslau. În prima jumătate și la mijlocul veacului al XIV-lea, Basarab I și apoi Bogdan I unifică, sub conducerea lor, formațiunile feudale existente în zona carpato-dunăreană, întemeind statele feudale Țara Românească, respectiv Moldova. După o perioadă de autonomie, Dobrogea ajunge dependentă de Țara Românească. Transilvania, deși supusă și integrată în Regatul Ungar, a fost condusă în continuare de voievozi și a beneficiat de o dezvoltare paralelă cu cea a Țărilor Române.

În istoria limbii române, secolele al X-lea – al XII-lea, pe de o parte, și începutul secolului al XVI-lea, pe de altă parte, marchează perioada cuprinsă între sfârșitul românei comune și **începutul scrisului în limba noastră**. Din păcate, nici pentru faza de evoluție imediat următoare separării în dialecte nu dispunem de texte scrise românești. Totuși, după secolul al X-lea, un număr de **surse directe** facilitează cunoașterea — fie și parțială — a caracteristicilor lexico-gramaticale ale românei din intervalul cronologic menționat. Scrise pe teritoriul locuit de români, diferite categorii de texte redactate **în latină**, **în maghiară** și mai ales **în slavonă** conțin și un număr apreciabil de cuvinte românești, care înlesnesc reconstrucția



Tetraevanghelia lui Ieremia Movilă — Prorocirea lui Iisus despre căderea Ierusalimului, Moldova, secolul al XVII-lea

vocabularului autohton curent în epocă și a sistemului onomastic (antroponimele și toponimele). Materialul lingvistic esențial provine din două serii de texte.

1. **Documentele slavo-române** sunt cele mai importante prin numărul, varietatea și dimensiunile lor, asigurând, atât cantitativ cât și calitativ, dovezile de limbă română pe care le conservă. Adoptarea și impunerea **slavonei** (varianta târzie a limbii vechi slave) ca limbă oficială a relațiilor administrative și a serviciului divin de rit ortodox a favorizat, în gradul cel mai înalt, atât redactarea, cât și răspândirea textelor slavone în spațiul autohton. Documentele slavo-române cuprind: **inscripții:** cea mai veche dintre ele, datând din anul 943 (comuna Mircea Vodă, județul Constanța), a fost urmată de inscripțiile de la Murfatlar (de la sfârșitul veacului al X-lea și începutul celui de al XI-lea); **documente de cancelarie:** cele dintâi atestări sunt din anul 1374 pentru Muntenia, 1388 pentru Moldova, 1462–1463 pentru Transilvania; **scrieri istoriografice slavone** privitoare la istoria românilor: *Cronica scurtă a Moldovei* (1352–1451), *Letopisețul de la Putna* (1359–1526), *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (1520–1521), operă complexă, cu valențe istorice, politice, literare și filozofice; **scrieri religioase originale**, diferite ca factură: *Pomelnicul Mănăstirii Bistrița* (începând din 1407), *Pripealele* (troparele, cântările) lui Filotei Monahul, *Viiața Sfântului Ioan cel Nou* (1402), *Imnul Sfântului Ioan cel Nou* (1511).

Vocabularul românesc din documentele slavo-române cuprinde câteva sute de cuvinte, repartizate în timp astfel: dacă pentru secolele al X-lea și al XI-lea există o unică atestare („agust", în inscripțiile de la Murfatlar), în schimb, pentru secolul al XVI-lea numărul cuvintelor românești din textele slavone este de peste 400. Preponderenți sunt termenii de uz curent din fondul latin al limbii: **„rumăr"**, român, (formă atestată într-un document din 1489), **bărbat, față, iepure, gură, picior, pământ, piatră, soră, urs, vulpe, alb, blând, bun, dulce, frumos, rece** etc.; alături de aceștia se înregistrează vechi termeni din substrat (**buză, brad, copaciu**), sau alții mai noi, împrumutați din limbile slave moderne, apoi din greacă, maghiară ori din turcă (**bujor, ciubăr, holtei, morun; pirostrie; oraș, vamă** și **vameș; turc, tătar**).

2. **Documentele latinești** care conțin fragmente de limbă română provin în special din Transilvania unde, începând cu secolul al XI-lea, **latina revine ca limbă savantă** și mijloc de răspândire a culturii medievale. Domeniile de utilizare a limbii latine sunt cele de tip oficial: Biserica catolică, serviciile diplomatice, cancelariile voievodale și locale, o situație similară caracterizând țările Europei Centrale și Apusene. Prin formele lor, cuvintele românești intercalate în documentele

Numele etnic *vlah* sau *român*

• **Vlah** este etnonimul medieval al românilor, pus în circulație de popoarele Europei Occidentale și Răsăritene. Termenul (cu îndepărtată origine celtică) reapare în germana veche (cu semnificațiile de „roman, gal romanizat" — germ. **Walh** și de „italian" — germ. **Wälscher**); după modelul german, este preluat și difuzat de slavi.

Asimilat rapid de diferite limbi, termenul, care avea — la origine — sensul, generic pentru o „familie" întreagă de popoare, de „străin de origine și de limbă romanică", își restrânge sfera semantică și devine numele etnic strict pentru români. Cu mici diferențieri fonetice, etnonimul definește același popor în mod consecvent, indiferent de spațiul geografico-cultural în care circulă: **vlah** (la bizantini și la slavii de răsărit), **valah** (la slavii din est), **valachus** (în Europa Occidentală), **blach** și **olach** (la unguri). **Vlah**, ca vechi echivalent pentru **român**, este atestat documentar de istoriograful bizantin Kedrenos (secolul al XI-lea), in relatarea unui eveniment din anul 976.

Numele ca atare se menține și astăzi pentru ramurile populațiilor românești sud-dunărene: aromânii sunt denumiți **vlahi** (de popoarele vecine), iar istroromânii și meglenoromânii se autodesemnează ori sunt numiți **vlăși** (ă — vocală rotunjită), respectiv **vlași**. (Georgeta Smeu, *Dicționar de istoria românilor*, Editura Trei, București, 1997, p. 396; coord. Ștefan Pascu, Răzvan Theodorescu, *Istoria românilor*, vol. III, Editura Academiei, București, 2001, p. 7–14)

• **Român**. Dintre limbile romanice, limba noastră este singura care a impus ca etnonim modern și oficial un cuvânt moștenit din etimonul latinesc **romanus** (substantiv provenit din adjectivul cu formă omonimă însemnând „locuitor al Romei"). În epoca de expansiune a imperiului, cu sens restrâns și exclusiv politic, **romanus** („cetățean al imperiului, indiferent de etnie") era antonimul lui **barbarus** („străin, din afara imperiului"). Remarcabil este faptul că **limba română a conservat** nu numai o formă lexicală, ci și **o semnificație primară (cea etnică)**, așadar exact valoarea ce părea să se fi pierdut. ▸▸▸



În documentele slavo-române, termenul apare încă dintr-un act din 1489, sub forma **rumăr**. Cele mai vechi atestări — în documente românești — ale etnonimului relevă existența în paralel a două variante fonetice: **rumân**, prin evoluția fonetică normală de la latină la română (în ***Catehismul*** lui Coresi, 1559–1560), și **român** (în ***Palia de la Orăștie***, 1582). Impunerea definitivă a ultimei forme în limba literară modernă se explică prin intervenția savantă și voit latinizantă a cărturarilor de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor, care au apropiat formal cuvântul **român** de etimonul său latin.

Dintotdeauna, românii nord-dunăreni și aromânii s-au desemnat numai cu acest nume etnic; cronicarii erudiți ai secolului al XVII-lea semnalau relația de sinonimie între **român** și **vlah**, precum Miron Costin în ***De neamul moldovenilor...***: *„Însă norodul, neamul lăcuitorilor, nu s-au schimbat numele său, ce tot* ***romanus****, apoi cu vreme și îndelungate veacuri* ***romani*** *apoi* ***români*** *până astăzi. Și țările megiași știind de unde au eșit neamul acesta, ca de la Italia, căriia țări striinii zic* ***vlah****,* ***vloh****, unii* ***valleos****, ungurii* ***olah****, de pe* ***vlah****, adecă «italian», au zis* ***vlah*** *și muntenii, adecă Valahia, dară mai târziu"* (subl. ns.) (Vasile Arvinte, *Român, românesc, România. Studiu filologic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 35–96).

Originea dialectelor limbii române

Formarea și evoluția dialectelor românești este parte componentă a istoriei limbii și a poporului român. Apariția celor patru dialecte nu s-a produs simultan, ci în faze și în împrejurări istorice distincte, cea dintâi modificare fiind reprezentată de desprinderea aromânilor (respectiv a aromânei).

Stabilirea slavilor la sudul Dunării i-a distanțat pe românii de la nordul fluviului de cei meridionali, care s-au deplasat în zone mai sudice ale Peninsulei Balcanice; un efect asemănător, chiar mai intens, l-a avut întemeierea statelor feudale slave în sudul Dunării.



slavone, latine sau maghiare reflectă stadiul de evoluție fonetică și morfologică atins de limba noastră între secolele al X-lea și al XV-lea până la debutul celui următor. De pildă, substantivele românești, fiind cele mai numeroase atestări, permit să se refacă, parțial, sistemul desinențelor de caz și de număr (Ovid Densusianu, op. cit., 1961, p. 249–254; G. Mihăilă, op. cit., 1974).

Limba română între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea

Aproximativ două secole și jumătate durează **epoca veche** din istoria limbii române, ca **limbă de cultură**. Convențional, limitele perioadei sunt fixate între 1521 și 1780. Raportate la evenimente culturale, aceste date indică **cel mai vechi text în limba română**, *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung*, și **prima gramatică românească tipărită**, *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* de Samuil Micu și Gh. Șincai (apariție simbolică pentru Școala Ardeleană și, *in extenso*, pentru trecerea spre epoca modernă a culturii naționale). Chiar dacă o perioadă atât de întinsă nu putea fi unitară, configurându-se subdiviziuni istorice și cultural-lingvistice, apreciem — exclusiv din perspectiva evoluției limbii române — că fazele profund inovatoare se încheie în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, o dată cu Dimitrie Cantemir, Antim Ivireanul și Ion Neculce.

Revirimentul se va produce abia către sfârșitul aceluiași veac, sub impulsul ideologic și cultural al reprezentanților Școlii Ardelene. În raport cu etapele anterioare, epoca veche a fost dominată de un element de noutate absolută și de impact major pentru cultura noastră medievală: **scrisul în limba română.** Ca atare, începând cu secolul al XVI-lea, fazele de evoluție ale limbii noastre sunt paralele cu principalele stadii ale dezvoltării scrisului românesc.

Apariția scrisului în limba română a fost explicată prin acțiunea convergentă a unor **cauze interne** (nevoi socioculturale) și **externe** (modele și influențe culturale străine) care, inițial, au reflectat o tendință de emancipare religioasă (P.P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, Editura Academiei R.P.R., 1965). Adoptarea limbii române în comunicarea scrisă va constitui un moment cultural decisiv, creându-se instrumentul necesar pentru **eliminarea treptată a slavonei ca limbă de cultură.** Un rol esențial l-a avut **diaconul Coresi**, cel care, în „prefața" primei sale tipărituri (*Catehismul*, 1559–1560), punea în circulație — în spațiul românesc — un principiu de bază al propagandei luterane: *„În sfânta besearecă mai bine e a grăi 5 cuvinte cu înțeles decât 10 mie de cuvinte neînțelese în limba striină".*

Începutul scrisului în limba română gravitează în jurul câtorva ipoteze neatestate documentar, dar verosimile și petrecute la sfârșitul secolului al XV-lea. În 1485, jurământul de credință prestat de Ștefan cel Mare către Cazimir, regele Poloniei, ar fi fost tradus din română în polonă; în 1495, la Sibiu, un preot român ar fi redactat în limba maternă o scrisoare, muncă răsplătită cu suma de un florin; tot sub semnul incertitudinii stă și cea dintâi tipăritură în limba noastră: imprimarea și difuzarea unui „Catehism", în 1544, la Sibiu, din care n-a supraviețuit nici măcar un exemplar sau o copie, rezultă din corespondența a doi preoți sași transilvăneni, dar și dintr-o mențiune oficială, păstrată în arhiva orașului Sibiu (care înregistrează cheltuielile legate de tipărirea lucrării). Cel mai vechi document scris în limba română, cunoscut și păstrat până astăzi, rămâne *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* adresată lui Johannes Benkner, judele Brașovului. Deși documentul nu este datat, analiza diverselor aspecte de ordin istoric și lingvistic i-a permis lui Nicolae Iorga să stabilească cu exactitate reperele cronologice: 29–30 iunie 1521. Scrisoarea, care avertiza asupra unei posibile incursiuni a turcilor peste Dunăre reprezintă **primul monument românesc de limbă și stil**

(P.P. Panaitescu, op. cit., 1965, p. 117–118). Majoritatea filologilor români (de ex. Al. Rosetti, op. cit., 1978, p. 480–482) au convingerea că deprinderea de a scrie în limba maternă este, totuși, de dată mai veche; de pildă, într-o scrisoare din 1482 (1492?), boierul cărturar **Udriște Năsturel** a modificat formula slavonă de adresare, înlocuind-o cu echivalentul său românesc, fapt ce ar putea sugera obișnuința de a scrie în limba română încă de la sfârșitul secolului al XV-lea (cel puțin în corespondența privată).

Dezvoltarea scrisului în limba română se accentuează în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Din acel moment, limba română asigură mijlocul și forma expresivă pentru sectoarele majore ale culturii scrise: **literatura originală și cea tradusă**. Pentru început, textele originale au fost scrieri de mică întindere: scrisori private, documente particulare cu caracter juridic sau de cancelarie (acte de vânzare-cumpărare, donații, testamente, inventare, mărturii, acte diplomatice etc.). Textele traduse se rezumă, inițial, la categoria **scrierilor religioase**, care transpun în românește, după modele slavone, grecești și maghiare, liturghierul, pravilele sau predicile bisericești, alături de fragmente însemnate din Biblie (Evangheliile, Psalmii, Faptele apostolilor). Prin destinația lor practică și spirituală, traducerile religioase reflectă prima încercare curajoasă de subminare a autorității limbii slavone, mijloc oficial de exprimare în Biserica ortodoxă (alături de limba greacă). În veacul al XVI-lea, versiunile românești ale textelor sfinte proveneau exclusiv din centrul și vestul țării (Sibiu, Brașov, Cluj, Orăștie). Țara Românească și Moldova rămân, pentru moment, în afara acestei inițiative, cel mult copiștii răspândind (mai ales în Moldova) scrieri religioase traduse în alte zone ale țării. Explicația constă atât în faptul că slavona era mai puțin cunoscută în Transilvania și în Banat, cât și în receptivitatea clerului din aceste regiuni la ideile Reformei protestante, a cărei doctrină impunea rostirea serviciului divin în limba poporului.

Textele rotacizante *(Psaltirea Hurmuzachi, Psaltirea Voronețeană, Codicele Voronețean, Psaltirea Scheiană)* sunt cópii nedatate și nelocalizate ale unor originale anterioare care s-au pierdut. Traducerile rotacizante (realizate cel mai devreme în secolul al XV-lea, după Aron Densusianu, ori cel mai târziu în a doua jumătate a veacului următor, după Ov. Densusianu, Al. Rosetti, P.P. Panaitescu) au fost considerate fie cele mai vechi texte românești, fie scrieri contemporane cu tipăriturile lui Coresi. Cele patru texte au în comun o particularitate fonetică în limba veche pentru Transilvania de nord și Bucovina. Fenomenul, denumit **rotacism**, constă în modificarea lui **n** intervocalic în **r** în cuvintele de origine latină: **bire, adură, lumiră** (în loc de „bine", „adună", „lumină"). Caracteristicile lor lingvistice eterogene trimit spre două mari zone dialectale românești: Nordul Moldovei și Banat – Hunedoara; tipul de hârtie — fabricată în Silezia și comercializată numai în Moldova secolului al XVI-lea — fixează zona de copiere a textelor în regiunea nord–estică. Probabil că **manuscrisele rotacizante** au fost copiate în Moldova în secolul al XVI-lea), după originalele traducerilor efectuate într-o zonă vestică (bănățean-hunedoreană), spațiu indicat de numeroase fenomene lingvistice (coord. Ion Gheție, *Cele mai vechi texte românești. Contribuții filologice și lingvistice,* Tipografia Universității, București, 1982, p. 147–181).

Textele coresiene deschid suita tipăriturilor religioase în limba română. Într-un interval relativ scurt (1559–1581), diaconul Coresi și ucenicii lui au tipărit **unsprezece cărți de cult**, majoritatea imprimate la Brașov: *Catehism* (*Întrebare creștinească* — 1559–1560), *Tetraevanghelul* — 1561, *Pravila* — circa 1560–1562, *Apostolul* — 1563, *Cazania I* și *Molitvelnicul* — circa 1567, *Psaltirea* și *Liturghierul* — 1570(?) *Psaltirea slavo-română* — 1576–1578, *Psaltirea slavo-română* — 1577, *Cazania II* — 1581. Seria acestor texte a oferit Bisericii ortodoxe române cărți liturgice fundamentale în limba poporului (*Liturghier,*



Inițial, românii s-au scindat în două mari ramuri izolate, care au evoluat independent sub raport social, cultural și lingvistic, creându-se astfel premisa diversificării dialectale ulterioare. Geneza dialectelor este strâns legată de istoricul devenirii populației românești nord- și sud-dunărene: ramura **aromânilor** îi reprezintă pe urmașii populației romanizate din Moesia (regiunea sud-est dunăreană).

Prezența și deplasarea grupurilor de aromâni la sud de Munții Balcani sunt atestate documentar începând cu secolul al X-lea (anul 976); **meglenoromânii** au aceeași origine sud-dunăreană ca și aromânii. Retragerea lor în zone mai sudice s-a petrecut, însă, la o dată mai târzie, cuprinsă între secolele al XII-lea și al XIII-lea (Ovid Densusianu contura ipoteza unei origini nord-dunărene a meglenoromânilor și, în consecință, statutul lor de „colonie" daco-romană în sudul Dunării); **istroromânii** continuă populația romanizată sud-dunăreană din regiunile nord-vestice ale Peninsulei Balcanice. Expansiunea turcilor a provocat deplasarea acestora în Peninsula Istria (același lingvist îi consideră la origine români nord-dunăreni, desprinși din blocul daco-roman); **dacoromânii** sunt descendenții populației romanizate nord-dunărene, pe care o continuă pe aceleași teritorii, patria lor primitivă fiind Dacia.

De aceea, teoriile care plasează constituirea limbii române la sud de Dunăre reprezintă, implicit, **modalități de negare a autohtoniei și a continuității dacoromânilor în spațiul geografic și istoric al fostei Dacii.** Cele patru dialecte (aromâna, meglenoromâna, istroromâna și dacoromâna) sunt ramificații ale românei comune. În pofida diferențelor — mai ales fonetice și lexicale — acestea dezvoltă, ca structură gramaticală, unul și același tipar lingvistic de bază (Matilda Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română (nord- și sud-dunăreană),* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p. 86–127; Sextil Pușcariu, op. cit., 1976, p. 218–255).

Mi-a plăcut să caut frumusețile limbii și puterea vie a imaginilor. Le-am găsit în multe cărți ale trecutului și în creația anonimă a folclorului, spre care m-am aplecat totdeauna cu interes și prețuire. Scriitorul are mereu de învățat de la înaintași și de la dascălul nostru de limbă al tuturor, poporul, creatorul și purtătorul limbii, cum potrivit se spune în limbajul filologilor.

Mihail Sadoveanu
Tânărul scriitor, 1955



Taler de ceremonie, secolul al XV-lea

Dacoromâna și limbile nelatine

După desprinderea din **româna comună** și până în preajma secolului al XVI-lea, dacoromâna intră în contact cu limbile nelatine, ale populațiilor învecinate, migratoare sau colonizate pe teritoriul nord-dunărean al țării. Această interrelaționare lingvistică are drept rezultat îmbogățirea lexicului românesc cu **împrumuturi neologice slave, maghiare, grecești, turcice, germane**.

Influența slavă a continuat să se manifeste atât pe cale orală, cât și prin intermediul savant al slavonei. După secolul al XIII-lea, acest tip de împrumuturi are drept sursă limbile bulgară, rusă, ucraineană, sârbo-croată.

Influența greacă (bizantină) reprezintă, de asemenea, un element de continuitate, fiindu-i specifică asimilarea cuvintelor grecești prin intermediul slavonei. Mai ales **vocabularul creștin**, impus de rostirea liturghiei în limba slavă, fondat însă pe o terminologie bisericească de sursă bizantină, a înregistrat cuvinte precum: **acatist, aliluia, anatemă, apostol, icoană** etc.

Tetraevanghel), înlesnind totodată accesul dreptcredincioșilor la scrierile sfinte „de învățătură" (cazanii și catehisme). Înainte de a tipări manuscrisele, Coresi le-a revizuit și astfel **a muntenizat limbajul textelor** care fuseseră traduse în alte regiuni. Biruința tiparului a asigurat răspândirea largă a cărților bisericești, contribuind la unitatea spirituală și culturală a românilor din cele trei provincii istorice.

Faza de maximă înflorire a culturii românești medievale coincide cu secolul al XVII-lea și începutul veacului al XVIII-lea. Se diversifică tipurile de texte, formulele de compoziție și tendințele stilistice ca element artistic de noutate. **Textelor originale** li se adaugă lucrările istoriografice ale cronicarilor moldoveni (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce) și munteni (Mihail Moxa, stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu, Radu Popescu, cronicarii anonimi), alături de opera complexă, istorică și literară **a primului scriitor român modern, Dimitrie Cantemir.** Inovația provine nu numai din câmpul literaturii laice, dar, în mod neașteptat, și din cel al literaturii religioase: în ciuda caracterului ei mai conservator și dependent de sursele fixe și de modelele sacre, aceasta își lărgește tipologia. Astfel, **Varlaam** și, mai târziu, **Antim Ivireanul** scriu **cărți religioase originale,** neîncadrabile în tradiționala serie de traduceri religioase, aplicând totodată modele retorice inedite pentru cultura veche românească: **polemica ecleziastică** (Varlaam, în *Răspunsul împotriva Catehismului calvinesc* — 1645) și **oratoria ecleziastică** (Antim Ivireanul în *Didahii*, la începutul secolului al XVIII-lea). **Textele traduse** își extind câmpul de manifestare: traducerea, care aproape că s-a confundat cu literatura religioasă în secolul al XVI-lea, devine, cu timpul, și **un mijloc de propagare a scrisului și a culturii laice.**

În consecință, de la debutul veacului al XVI-lea, timp de două secole, literatura tradusă însumează în mod constant: **cărți bisericești**, dintre care unele sunt versiuni românești unice prin rafinamentul expresivității artistice *(Cazania* lui Varlaam, 1643, *Psaltirea pre versuri tocmită* de către mitropolitul-poet Dosoftei, în 1673, *Biblia de la București*, 1688, cea dintâi variantă românească integrală a Vechiului și a Noului Testament); **cărți laice, juridico-administrative**, respectiv codice de legi cu caracter oficial *(Carte românească de învățătură*, 1646, și *Îndreptarea legii*, 1652); **cărți laice populare** *(Alexandria*, 1620, *Floarea darurilor*, 1620), cu un conținut eroic și moralizator — vechi traduceri românești de literatură artistică. Ceea ce este cu adevărat remarcabil pentru epoca în cauză reprezintă expansiunea rapidă a scrisului în limba română. De la mijlocul secolului al XVII-lea, prin efortul mitropoliților Moldovei — Varlaam și Dosoftei —, traducerea cărților de cult și introducerea limbii române în biserică reflectă preocupări sistematice, organizate și chiar oficiale. În **spiritul umanismului** dominant în Europa acelei perioade, **limba maternă dobândește treptat un prestigiu aparte**. Adoptarea și fixarea ei definitivă ca limbă liturgică în Biserica ortodoxă română înseamnă eliminarea ireversibilă a slavonei din circuitul cultural național (secolul al XVIII-lea).

Tiparul, adjuvant exclusiv al bisericii în secolul al XVI-lea, începe să asigure și difuzarea cărților laice. Ca expresie a autorității legislative oficiale, este preferată tipărirea codurilor civile; operele artistice populare și culte rămân în afara marii circulații de carte; în tot Evul Mediu, letopisețele românești și cărțile populare sunt răspândite numai în și prin **cópii manuscrise**, adesea cu modificări importante introduse de copiști (numite **interpolări**).

În pofida acestor neajunsuri, în toate cele trei Țări Române, se poate vorbi despre **un adevărat cult al cărții** în veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea. Sub raportul mentalităților, **emblema epocii vechi** este convingerea privind **unitatea și latinitatea etnolingvistică a românilor**. Ideea, enunțată prima oară de Coresi în prefața *Catehismului* său din 1559–1560, reapare la Simeon Ștefan (1648) și, apoi, la cronicari și la Dimitrie Cantemir, în reformulări din ce în ce mai amplu argumentate. **Tipăritura** sau **copia manuscrisă** au fost nu numai **cauza favorizantă a unificării**

lingvistice, ci și mijloace eficiente în asigurarea unității spirituale și a solidarității etnice. De exemplu, domni munteni și moldoveni fac însemnate donații de carte românilor ardeleni, iar tipografia de la Râmnic și cărturarii ei (precum episcopul Damaschin) au avut un rol precumpănitor în răspândirea general românească a textelor bisericești.

Particularitățile limbii române vechi

Fonetica, compartiment neunitar, prezintă numeroase și constante diferențieri dialectale, care indică apartenența textelor la o regiune sau la alta. Astfel, fonetisme des întâlnite în textele din sudul țării nu se regăsesc în scrieri provenind din alte zone. S-au stabilit două categorii de fapte și norme fonetice care individualizează două mari variante ale românei scrise: **varianta nordică** (moldoveană și bănățean-ardelenească) și **cea sudică** (muntenească). Dintre faptele fonetice concrete, care stabilesc această opoziție, amintim: consoanele arhaice **dz** și **ğ** (gi), fenomenul de rotacism sau absența diftongului **îi**, în varianta de tip nordic: **dzic**, — „zic", **gios** — „jos", **tirăr** — „tânăr", **câne** — „câine"; dimpotrivă, prezența consoanelor **z**, **j** și a diftongului **îi**, sau dispariția rotacismului, în zonele sudice. Precizăm că multe dintre **fenomenele inovatoare**, cu repartiție și circulație lingvistică **sudică**, se vor impune mai târziu în **varianta literară modernă** a limbii române.

Morfologia are o structură mai unitară decât fonetica. Aceleași particularități, dintre care multe arhaice și rezistente în timp, au circulație curentă pe întregul teritoriu românesc: de exemplu, în româna veche, imperfectul avea formă unică, justificată etimologic, la persoana a III-a singular și plural: **el/ei spunea; el/ei mergea**.

Sintaxa și stilul sunt factori care diferențiază apreciabil textele între ele: geneza acestora (traduceri sau originale), diversitatea tipurilor de texte (religioase, administrative, juridice, cronicărești, artistice). Mai ales creațiile originale (letopisețe, scrieri artistice și religioase) relevă importante particularități de organizare sintactico-stilistică, explicabile prin personalitatea și prin formația culturală a autorului. Chiar pentru aceeași categorie de texte literare (de pildă, letopisețele), componenta sintactică și stilistică furnizează — alături de vocabular — criteriul esențial în funcție de care se stabilește opoziția **popular** (precum stilul oral și paremiologic al lui Ion Neculce)/**savant** (frazarea amplă și complicată a stilurilor erudite aparținând lui Miron Costin și Dimitrie Cantemir). Pentru modelul sintactic popular este specifică fraza cu dezvoltare liniară, enumerativă, marcată de frecvența raportului de coordonare copulativă; prin contrast, fraza de tip savant se amplifică prin ramificări succesive, datorate multiplelor subordonări sintactice; variantele cele mai elaborate de sintaxă livrescă valorifică digresiunea și artificiile retorice cu funcție de ornamentare și de organizare arborescentă a enunțului. De-a lungul celor aproape trei secole ale epocii vechi, **tendința generală**



Codicele miniat
de la Mânăstirea Dragomirna,
Suceava, secolul al XVII-lea

Lexicul limbii române vechi

Dintre influențele inegale și diferite în timp, exercitate asupra vocabularului vechi românesc, le menționăm pe cele mai importante.

Influența slavonă, semnificativă până în secolul al XVI-lea, interesează cu precădere **limbajul ecleziastic** și **administrativ**. Traducând în românește textele bisericești după modele slavone, inexistența unor echivalențe în limba poporului pentru cuvintele împrumutate i-a silit pe traducători să mențină terminologia originară. Astfel, a luat naștere un fond lexical de sursă cărturărească slavonă, care n-a pătruns niciodată în vorbirea curentă. Excepție au făcut termenii folosiți în opere literare care, apoi, s-au păstrat în limbă, precum **inorog** (animal fantastic), în timp ce altele au rămas doar cu o funcție arhaică expresivă: **bazaconie** (nelegiuire), **pogrebanie** (înmormântare), **slatină** (apă sărată) etc.

Influența maghiară are o explicație similară. Efectele ei, mai puternice în regiunile vestice ale teritoriului românesc, n-au reușit să impună decât puțini termeni, pe care îi regăsim în operele literare de evocare istorică (de pildă, în romanele lui Mihail Sadoveanu), precum: **pârcălab** (magistrat, prefect), **șoltuz** (primar) etc.

Influența turcă osmanlâie asupra limbilor balcanice, inclusiv asupra limbii române de la nordul și sudul Dunării, este direct legată de expansiunea Imperiului Otoman. Timp de aproape trei secole, româna va prelua treptat numeroase elemente lexicale turcești, astfel încât influența osmanlâie, în faza incipientă, la sfârșitul veacului al XVI-lea, se amplifică în secolul următor și atinge punctul maxim în timpul domniilor fanariote (1711–1821). Din motive de ordin istoric, influența turcă s-a exercitat doar în Țara Românească și în Moldova, fiind mai evidentă în textele laice (traduse sau originale) și numai izolată în literatura religioasă. Format în special din **substantive concrete** aparținând **limbajului popular**, lexicul românesc de origine turcă acoperă diferite domenii: casă (**acaret, cercevea, dușumea, hambar, geam, iatac, odaie, saltea, tavan**); ocupații, armată, administrație

▸▸▸

▸▸▸
(**amanet, arnăut, bacşiş, bidinea, boiangiu, chilipir, cântar, dulgher, ghiulea, muşteriu, pingea, salahor, samsar**); alimentaţie (**acadea, baclava, caşcaval, cataif, chiftea, ciorbă, musaca, pilaf, sarma, telemea**); vestimentaţie (**atlaz, basma, catifea, ciorap, fes, maramă, papuc, tichie**); vegetaţie (**cais, dovleac, harbuz, lalea, liliac, nufăr, pătlăgea, zambilă**). **Termenii abstracţi**, puţini la număr, s-au menţinut numai în registrul popular şi familiar al limbii noastre: **belea, bocluc, chef, chiul, hatâr, marafet, moft, tabiet**. Influenţa turcă interesează parţial şi procedeele de formare a cuvintelor în limba română cu sufixele: „-ciu", „-giu", „-lâc", „-liu".

Influenţa neogreacă, paralelă cu cea turcă modernă, atinge momentul de vârf **în epoca fanariotă**. Spre deosebire de influenţa turcă, generată de împrejurări istorice care au favorizat-o, influenţa greacă este, în primul rând, urmare a contactului cu o civilizaţie superioară. De **sursă cultă** şi **oficială**, influenţa neogreacă a fost receptată cu precădere în mediile socioculturale precum: Biserica, şcoala, cancelariile domneşti, familiile boiereşti etc. Cultura şi limba greacă sunt cunoscute poporului român fie prin intermediul cărţilor greceşti (scrise, tipărite, traduse sau numai difuzate pe teritoriul românesc), fie prin înlocuirea slavonei cu neogreaca în şcoli, în administraţie şi în Biserică. Cele mai numeroase împrumuturi neogreceşti datează din secolul al XVIII-lea şi se referă la compartimente variate ale vieţii materiale şi spirituale: administraţie, ocupaţii, armată (**a agonisi, efor** — „administrator", **catapultă, epitrop** — „împuternicit", **magherniţă** — „magazin mic"); şcoală (**agramat** — „ignorant", **dascăl** — „învăţător, profesor", **sindaxis** — „sintaxă", **vivlion** — „carte", **vivliotecă** — „bibliotecă"); religie (**aghiazmă, amvon, arhidiacon, pronie**); ştiinţe şi arte (**arhitecton** — „arhitect", **dispnee** — „dificultate respiratorie", **istericale, nevricale** — „manifestări isterice", **melos** — „cântec", **molimă, spitalion** — „spital").

Influenţa romanică, redusă sub raport cantitativ în limba veche, devine importantă prin capacitatea sa de a anticipa şi de a pregăti o caracteristică **de rafinare a sintaxei se menţine constantă**. Evoluţia este concludentă în cadrul aceleiaşi categorii de texte: astfel, sintaxa greoaie, chiar confuză, trădând imitarea unor modele străine neasimilate suficient, ca în vechile scrieri „rotacizante", nu se mai foloseşte în traducerile ulterioare, precum *Palia de la Orăştie* sau *Biblia de la Bucureşti*. La un moment dat, îndeosebi sintaxa şi vocabularul tind să separe şi să individualizeze **limbajul bisericesc** de acela **de tip oficial, ştiinţific** sau **artistic**. Se creează de acum înainte premisa structurării limbii române în **limbaje funcţionale**.

Lexicul românesc vechi prezintă mari diferenţe în timp. Vocabularul sărac, arhaizant, adesea stereotip, din scrierile secolului al XVI-lea (evidenţiat în special de traducerile religioase) se modifică sub presiunea a două tendinţe convergente: **îmbogăţire** şi **modernizare**. Mai ales pe cale cărturărească (dar şi pe una directă, orală), prin eforturile unor scriitori erudiţi pătrunde în limba română o cantitate apreciabilă de **neologisme**. Aşadar, contactul limbii române cu alte idiomuri se dovedeşte a fi un fenomen lingvistic continuu; se schimbă numai ponderea unor relaţii (sub presiunea apropierilor istorice) şi /sau intensitatea acestora. Receptivitatea cărturarilor români medievali faţă de **elementul romanic** întăreşte **vechiul fond latinesc** al limbii noastre şi asigură **punctul fundamental de continuitate** între epoca veche şi cea modernă din evoluţia limbii române ca limbă de cultură.

Spre mijlocul secolului al XVIII-lea, devine evidentă **încercarea de unificare a limbii române sub raport fonetic**. Tendinţa iniţială de eliminare a divergenţelor dialectale din româna cultă scrisă a fost dată de un factor extralingvistic, **şi anume de circulaţia cărţii bisericeşti în limba maternă**: în perioada analizată până acum, cărţile de cult — răspândite în toate regiunile româneşti şi destinate aceluiaşi serviciu liturgic ortodox — proveneau deseori dintr-un singur centru cultural (frecvent din Ţara Românească: Bucureşti, Târgovişte sau Râmnic), sporadic din Moldova; alteori, cărţi traduse şi tipărite în Ţara Românească sunt reimprimate, fără modificări, în Transilvania sau în Moldova. Procedeul de răspândire a cărţii poate explica, parţial, şi **autoritatea lingvistică a variantei munteneşti a limbii**, care se va impune în limba standard. Un mod asemănător de difuzare, însă asigurat prin cópii manuscrise, a cunoscut şi cartea laică (cronici şi cărţi populare). Aşadar, versiunile unice de sursă preponderent muntenească, ale cărţilor sfinte, mai ales, şi, în mai mică măsură, ale celor laice, au avut circulaţie şi utilizare general românească, făcând trecerea spre faza modernă şi unitară a limbii naţionale, care se impunea cu necesitate (Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, I, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 49–438).

Epoca modernă din istoria limbii române

Cuprinsă între sfârşitul secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea, perioada modernă se caracterizează prin succesiunea rapidă a schimbărilor, care au antrenat toate compartimentele limbii, de la fonetică la lexic. Epoca modernă are subdiviziuni puternic diferenţiate, pentru care dinamismul şi lipsa de omogenitate sunt semne distinctive ale progresului şi chiar ale saltului cultural. Este şi perioada în care teoriile care garantau păstrarea „specificului naţional", fireşti într-un context cultural al imitaţiei exagerate a modelelor străine, vor fi întărite de altele privitoare la „autonomia esteticului" şi la „sincronizarea" formelor culturii şi a limbii româneşti cu cele europene şi universale.

Epoca de tranziţie — reprezentată îndeosebi de Şcoala Ardeleană, dar şi de primii poeţi munteni (Văcăreştii) şi moldoveni (Costache Conachi) — asigură legătura între perioada veche şi cea premodernă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale veacului al XIX-lea. Acest interval temporal, **marcat de doctrina iluministă**, a însemnat ruperea definitivă a culturii româneşti de influenţa

▸▸▸

slavonă. Având un caracter laic, acest curent ideologic a separat problemele științei și ale culturii de cele ale religiei, pronunțându-se pentru emanciparea popoarelor prin accesul la cultură. În spațiul autohton, iluminiștii afirmă drepturile naționale ale românilor, invocând și argumentând ideea latinității, alături de aceea a continuității existenței poporului și a limbii române; ei au pledat în favoarea ridicării nivelului intelectual de instruire a neamului prin cultură și prin crearea școlilor în limba națională. Dezideratele programatice ale Școlii Ardelene se grupează în jurul **ideii de latinitate**: demonstrarea originii noastre latine, introducerea alfabetului latin și a ortografiei latinizante (cu unele exagerări), elaborarea de gramatici și dicționare care să permită utilizarea riguros științifică a limbii române, modernizarea vocabularului cu elemente latino-romanice.

În Transilvania, Muntenia sau în Moldova, sensul evoluției a fost identic, și anume *„occidentalizarea romanică a culturii românești"* (Al. Niculescu — *Istoria limbii române.* Introducere, I, 1988, p. 118–135), determinată de înrudirea lingvistică și de afinitatea spirituală cu spații culturale bine cunoscute. Ascendentul, în timp, al Transilvaniei față de Moldova și de Țara Românească a fost în bună măsură compensat de intensitatea și de urmările contactelor celor două Țări Române cu lumea romanică apuseană.

Epoca pașoptistă (1830–1860) s-a caracterizat printr-un efort constant în vederea emancipării sociale și naționale din preajma și după anul revoluționar 1848. Din perspectivă lingvistică, perioada în cauză se distinge prin două tendințe: **unificare** și **modernizare**, care au drept corespondent în plan politic **dezideratul unității naționale** și apoi realizarea lui. Accentul se pune pe folosirea în scris a limbii române, pe creația originală orientată către istorie, folclor și pitorescul naturii (conform principiilor estetice promovate de M. Kogălniceanu în „Dacia literară"), deschizând calea **unei renașteri culturale naționale**. Învățământul, presa, teatrul, literatura, științele cunosc o dezvoltare fără precedent; iau ființă societăți culturale și științifice, sporește numărul revistelor și al periodicelor, crește semnificativ tirajul cărților de popularizare, se organizează biblioteci de literatură, librării, **se formează gustul estetic al publicului**, se țin prelegeri și conferințe pe cele mai variate teme. Utilizarea limbii grecești se restrânge (în primul deceniu al acestei perioade), în locul ei intelectualii epocii pașoptiste folosind limba franceză și apropiind, astfel, cultura autohtonă de mișcarea de idei din Apus.

Semnificativă pentru înțelegerea rolului culturii de către pașoptiști este opinia lui George Barițiu, exprimată în „Gazeta de Transilvania", din 1838: *„Lățirea științelor și a cunoștințelor, împărtășirea ideilor la toate clasele de oameni! strigă astăzi toate națiile, toate stăpânirile cele înțelepte și părintești; mijloacele la acestea sunt cărțile, literatura, scrierile periodice lățite și propovăduite la toți".* Această concepție dezvoltând — în condiții noi — tendințe apărute încă din etapa iluministă explică faptul că **în perioada pașoptistă scrisul devine principalul instrument al activității culturale.** În condițiile unui avânt cultural fără precedent, este inițiată o amplă mișcare publicistică și **apar primele ziare**: „Curierul românesc", la București, în 1829 (sub conducerea lui Ion Heliade Rădulescu); „Albina românească", la Iași, în același an (din inițiativa lui Gh. Asachi); „Gazeta de Transilvania", la Brașov, în 1838 (sub redacția marelui cărturar ardelean George Barițiu). Sub influența curentului național-popular de la „Dacia literară", proza, poezia și dramaturgia în limba română creează **modele estetice** pentru generația scriitorilor clasici; în procesul de perfecționare a limbii naționale și de impunere a normelor sale moderne, o contribuție decisivă au avut și generațiile succesive de cărturari, scriitori, critici și îndrumători culturali pentru care **literatura** (înțeleasă mai ales drept conținut) și **limba** (sinonimă cu expresia îngrijită și cultivată conform normelor moderne) formează **un tot inseparabil.**

▸▸▸ esențială a vocabularului limbii române moderne. **Orientarea către sursele latine** de modernizare a lexicului românesc a fost descoperirea și meritul scriitorilor erudiți ai epocii vechi (Miron Costin, Dimitrie Cantemir, stolnicul Constantin Cantacuzino). Conștiința noutății unui termen îi determină să-l explice, pentru a-i convinge pe cititori să-l folosească la rândul lor: „boala ce-i zic **dezenterie**, adecă deznodarea vintrelui"; **„cometa**, adecă stiaoa cu coadă" (Miron Costin); Dimitrie Cantemir glosează neologismul savant și rar fie prin paranteze lămuritoare (introduse în textul propriu-zis), fie prin anexe de tipul dicționarului etimologic și explicativ: „Scara a numerelor și cuvintelor streine tâlcuitoare", atașată de scriitorul enciclopedist la sfârșitul romanului *Istoria ieroglifică*, constituie un adevărat **vocabular de neologisme**, în care termenul savant se clarifică prin perifraze sau prin sinonime vechi și populare: *„**pilula**, lăt. **pirulă**, gugoașă, bubușlie carea dau doftorii de înghit pentru leacul".*

Receptivitatea cărturarilor români medievali **față de elementul romanic** reprezintă **un punct fundamental de continuitate între epoca veche și cea modernă** din evoluția limbii române ca limbă de cultură (Ion Coteanu, *Structura și evoluția limbii române (de la origini până în prezent până la 1860)*, Editura Academiei R.S.R, București, 1981, p. 87–103).



Gh. Tattarescu, *Deșteptarea României*

Mă lupt de o viață întreagă cu toate cuvintele [...] Numai Dumnezeu știe câte gânduri, câte elanuri și prezențe trec și se sting în zarea dintre condei și călimară. Simțirea are o întindere și o adâncime uneori cu neputință de îmbrăcat strâns în zale de cuvinte. Am și uitat șirul anilor de când le tot potrivesc...

Tudor Arghezi
Tablete de cronicar, 1960

Modernizarea limbii române

Stratul lexical neologistic, extrem de important cantitativ și funcțional, reflectă nu numai tendința de modernizare și de îmbogățire a vocabularului, ci și refacerea integrală a rețelei surselor de împrumut și a ierarhiei lor. **Influențele turcă** și **greacă** intră în declin, o mare parte a neologismelor provenite din aceste limbi învechindu-se și deplasându-se în **registrul arhaic** (pasiv) sau **regional** (strict localizat) al românei moderne.

Din contră, **influența latino-romanică**, modestă în epoca veche, deține supremația în secolele al XIX-lea — al XX-lea și **întărește componenta moștenită din latină a lexicului românesc**. Reorganizarea vocabularului se produce sub forma reîntoarcerii către latinitatea reprezentată, deopotrivă, de latina ca limbă savantă a culturii europene și de limbile romanice (franceza și italiana). Relațiile culturale cu lumea romanică occidentală sunt o tradiție în civilizația noastră: fiii de boieri și ai domnilor au venit în contact cu limba și literatura latină fie în școlile latinești de la Cotnari sau Suceava, fie la Universitatea din Cracovia, renumită pentru tradiția învățământului clasic; marii noștri cronicari au primit o instrucție erudită în reputate centre medievale de cultură: Constantin Cantacuzino la Padova, în Italia, Miron Costin la Bar, în Polonia, Nicolae Milescu și Dimitrie Cantemir la Constantinopol. Unii dintre aceștia și-au redactat opere în limba latină, pentru a înlesni accesul învățaților europeni la informațiile esențiale despre limba, cultura și civilizația românilor.

În epoca modernă, absorbția masivă a neologismelor latino-romanice a



Perioadele următoare în evoluția literaturii și a scrisului românesc (epoca marilor clasici, aceea marcată de prelungiri ale clasicismului și ale romantismului, perioada antebelică și interbelică din creația beletristică națională) nu fac altceva decât să consolideze achizițiile ideologic-culturale și lingvistice ale etapelor de tranziție spre deplina modernitate.

Limba română actuală — unitate și diversitate lingvistică

Procesul de unificare înseamnă impunerea unor reguli sau **fapte de limbă unitare**, devenite **comune** pentru toți vorbitorii instruiți ai limbii române, indiferent de zona căreia îi aparțin. **Fenomenul de relatinizare**, care domină epoca modernă, continuă în forme la fel de dinamice și în cea contemporană, îndeosebi în limbajele tehnico-științifice de specialitate. De remarcat este faptul că, în stadiul actual de unificare lingvistică, împrumutul lexical masiv asigură nu numai îmbogățirea și modernizarea lexicului românesc prin relatinizarea lui pe cale cultă, ci și **internaționalizarea terminologiilor de specialitate** sau chiar **a vocabularului curent**.

Chiar dacă româna este limba comună și oficială a unui stat național unitar, totuși aceasta prezintă o serie de ramificații teritoriale și socioculturale. Utilizarea limbii unice de către membrii aceleiași comunități nu exclude **varietatea lingvistică**, reflectată **în registrele stilistice ale limbii**.

Limba română actuală este o variantă a limbii naționale, care acoperă necesitățile de comunicare în toate domeniile de activitate intelectuală (științe, arte, relații oficiale, școală, presă, teatru, radio, televiziune), caracterizându-se prin **aspect elaborat, îngrijit și normat**, prin respectarea obligatorie a regulilor gramaticale, ortografice și ortoepice. Normele lingvistice (manifestate la nivel fonetic, morfologic, sintactic, lexical, al punctuației) exprimă anumite reguli de utilizare cultivată a limbii. Pentru vorbitorii instruiți de limbă română, acceptarea normelor lingvistice nu este facultativă; de exemplu, în româna contemporană una dintre regulile morfosintactice impune prezența prepoziției simple **pe**, ca marcă a acuzativului în enunțuri de tipul: „colegii **pe** care îi respect", „filmul **pe** care l-am văzut"; în aceeași serie de constrângeri obligatorii intră și utilizarea adverbului de restricție **decât**, care nu este admisă în afara construcțiilor negative: „Întrebarea nu admite **decât** un răspuns"; „**Nu** cerem altceva **decât** dreptate". Abaterile de la regulile de construcție invocate („colegii care îi respect" sau „întrebarea admite decât un răspuns"), fiind devieri nepermise de la normele gramaticale statuate, devin indici ai vorbirii semidocte ori chiar inculte.

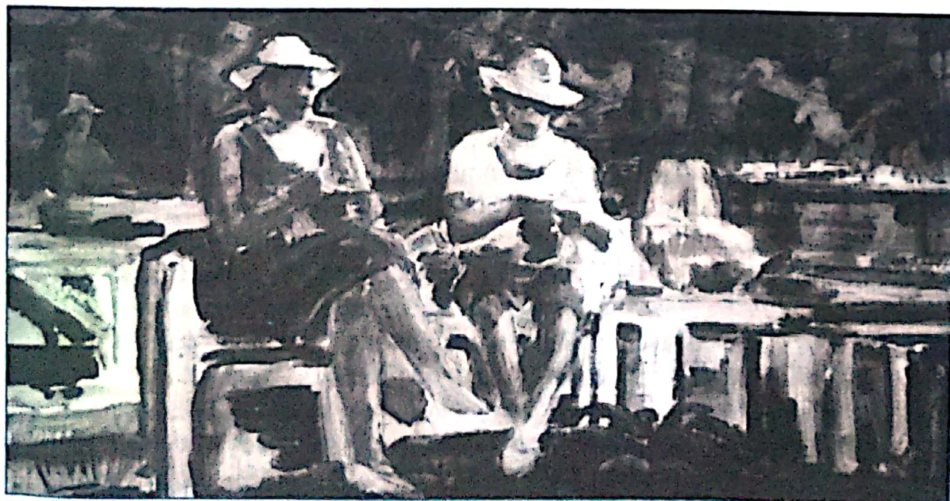
Varianta literară a unei limbi este deopotrivă **conservatoare** și **inovatoare**. Respectarea tuturor normelor îi conferă acesteia aspect unitar, stabil și, în consecință, conservator. În același timp, funcția de comunicare exercitată în diverse domenii de activitate, alături de originalitatea mijloacelor expresive, particularizează și întrețin tendința de modernizare a registrelor orale și scrise ale limbii. Normele limbii române literare s-au format și s-au ameliorat în timp, punctul de plecare ale acestei îndelungate evoluții fiind secolul al XVI-lea, epocă a primelor documente de limbă română. Dublul sistem de norme, caracteristic pentru epoca veche, separă două variante literare românești: de tip nordic și de tip sudic. În perioada modernă din istoria limbii române, **normele literare devin unice pentru întreg teritoriul românesc**. Depășind diferențele regionale (dialectale), sistemul normativ lingvistic modern este **supradialectal**. Toate variantele regionale ale dacoromânei au contribuit, în proporții diferite, la procesul de constituire a normei supradialectale, însă rolul decisiv l-au avut **elementele de tip sudic, muntenesc**, acestea alcătuind baza **dialectală** a limbii române literare moderne.

Limba literară actuală, ca materializare concretă, se definește prin existența unor variante de limbaj cultivat, diferite între ele prin funcția îndeplinită în actul de

comunicare și prin particularități de organizare lingvistică a enunțurilor. **Stilurile funcționale** sunt **variante culturale** ale limbii literare, diferențiate prin rolul și prin trăsăturile lor lingvistice, potrivit cu scopurile și cu specificul comunicării în diferite sectoare ale culturii (I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, I „Stil, stilistică, limbaj", Editura Academiei R.S.R., București, 1973, p. 48–53). În stadiul actual de evoluție, româna literară stabilește patru variante funcționale de bază: **stilul științific**, **stilul juridico-administrativ**, **stilul publicistic** și **cel artistic (beletristic)**. În fapt, orice stil funcțional este o categorie generic-abstractă, căreia i se subordonează o multitudine de **subvariante**. Există, de exemplu, varietăți nelimitate de stil științific sau beletristic. Acesta din urmă rămâne și **cel mai spectaculos sub raportul inovației expresive și al varietății**, căci este influențat de multiple cauze: existența genurilor și a speciilor literare diferențiatoare, dependența de anumite orientări sau curente literare, diversitatea categoriilor estetice în care se integrează (tragic, comic, dramatic, grotesc, absurd, parabolic etc.) și a formulelor retorice adoptate (stil oratoric, savant, sentențios, polemic, satiric, popular, oral etc.), alături de personalitatea scriitorului și de formația sa culturală.

Stilurile funcționale au un specific și caracteristici proprii, comună rămânând doar obligația de a se supune normelor de exprimare îngrijită și corectă. Fiind rezultatul direct al evoluției dinamice și permanente a limbii, stilurile funcționale au **caracter istoric** și apariția lor n-a fost simultană. Astfel, **cronologic**, în interiorul românei ca limbă de cultură, prima ramificație posibil de identificat este cea **juridic-administrativă**; începuturile ei au fost prefigurate de actele cu strict caracter administrativ și diplomatic din secolul al XVI-lea și de codicele de legi din veacul următor. Premisa **stilului științific** au constituit-o, parțial, literatura istoriografică și mai ales încercarea lui Dimitrie Cantemir de a forma și de a îmbogăți, cu neologisme savante, terminologii adecvate pentru diverse sfere ale culturii (filozofie, istorie, științe naturale, filologie, folcloristică, arheologie etc.). **Stilul artistic**, anticipat de cronici prin elemente de tehnică narativă și compozițională (relatare, descriere, portret literar, dialog), alături de stilul (savant, sentențios, popular, paremiologic) sau de vechile încercări de versificație (la Miron Costin și Dosoftei), a dobândit autonomie abia către sfârșitul secolului al XVIII-lea. Ultimul, ca situare în timp, este **stilul publicistic**; existența lui, dependentă de apariția și dezvoltarea **presei**, este de dată mult mai târzie (primele decenii ale secolului al XIX-lea).

De la româna comună până la varianta cea mai modernă a limbii noastre literare, poporul român și — desprinse din rândurile sale — generații de cărturari, oameni de știință, scriitori **au reprezentat contribuția colectivă** la studierea și la cultivarea limbii naționale. În acest spirit, un autor rămas necunoscut, dar o



Vasile Rus-Batin, *Discuția*

▸▸▸

declanșat fenomenul de **reromanizare** (în accepția lui Sextil Pușcariu) sau de **relatinizare** a limbii, care s-a manifestat sub două forme: a) noile împrumuturi lexicale au acoperit lacune din vocabularul românesc, mai ales din cel tehnico-științific: **amputație, abces, colică, cerebel, contagios, femur, ligament** etc.; b) împrumuturile neolatine au dezvoltat, la rândul lor, **serii sinonimice**, relația stabilindu-se cu termeni existenți în limbă (cuvinte latinești moștenite și de alte origini sau formații românești). Astfel, coexistă **dubletele lexicale: amic, (a) aproba, cord, dejun, etern, maladie, temerar** (neologisme)/**prieten, (a) încuviința, inimă, prânz, veșnic, boală, curajos** (termeni vechi); alteori, împrumuturile noi au concurat și înlăturat sinonime perimate (de obicei nelatine); **besactea, geremea, zuliar** (cuvinte turcești) au cedat locul neologismelor romanice: **casetă, amendă, gelos**.

Cel dintâi val masiv de împrumuturi moderne din italiană, franceză și din latina savantă datează **din perioada Școlii Ardelene: convenție, parlamentar, execuție, condiție, conversație, respirație, magic, sacrificiu** etc. În epoca pașoptistă se manifestă aceeași tendință cu intensitate sporită. După modelul oferit de secolul al XIX-lea, considerat **apogeul influenței latino-romanice**, limba actuală reconfirmă aderența la neologismul romanic. În diferite domenii tehnico-științifice (biologie, fizică, chimie, medicină, economie, științe sociale), terminologiile de specialitate sunt receptive la împrumuturile de proveniență franceză: **autism, autogrefă, cancerigen, ecogramă, paranormal, preanestezie** etc.

Influența rusă este interesantă prin constatarea că o limbă nelatină a favorizat relatinizarea vocabularului românesc. Pe lângă cuvintele rusești propriu-zise împrumutate, un bogat fond lexical latino-romanic s-a transmis prin filieră rusă: **alianță, plan, prezidiu, propagandă, rarisim, sector, vigilență** etc.

Influența germană modernă continuă să se manifeste în variantele regionale vestice ale limbii române (fără consecințe în exprimarea

▸▸▸


standard), dar câștigă un teren semnificativ în limbajele tehnice: **diesel, glasvand, oberliht, șpan, valț, ventil** etc.

Influența engleză (din a doua jumătate a secolului al XX-lea) și **cea americană** (din ultimele decenii) prezintă importanță specială pentru terminologiile științifice actuale (economie și comerț, medicină, astronautică, informatică, cibernetică), alături de **limbajul publicistic**, adesea inovator și nonconformist, ca și de **jargoanele neologice**. Numeroși termeni s-au integrat în vocabularul românesc în forma lor originară: **week-end, market, management, pick-up, best-seller, design, living-room, hobby, western, apartheid, mass-media** etc. (Florica Dimitrescu, *Dinamica lexicului românesc — ieri și azi*, Editura Logos, București, 1995, p. 19–134; Adriana Stoichițoiu-Ichim, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică, influențe, creativitate*, Editura All Educațional, București, 2001, p. 83–117).

conștiință trează, instituia — în „Înștiințarea societății filosofești a neamului românesc", din 1795 — **estetica limbajului**: *„Toate neamurile au avut sârguință ca să-și împodobească stilul limbii sale cu usebită și întocmită cuvântare, cât putem zice că prin poliirea* (poleirea, n.ns.) *stilului și deprinderea în învățături s-au înălțat firea a multor neamuri până la cea mai înaltă stare a nemuririi".*

Abordarea problematicii expuse în clasă

- Citiți „Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung" și interpretați fenomenul de bilingvism slavo-român.
- Selectați dintr-o antologie de texte românești vechi, un fragment de text rotacizant și analizați particularitățile sale mai ales la nivel fonetic și gramatical.
- Puneți în paralel un text cronicăresc în limba moldovenească și unul redactat în limbajul muntenesc, stabilind toate deosebirile la nivel lexico-gramatical înregistrate.
- Prezentați etapele principale ale evoluției scrisului românesc.

Exerciții de redactare și compoziții

- Prezentați, într-o compunere-paralelă, trăsăturile celor patru dialecte românești, punând în evidență asemănările și deosebirile dintre ele; insistați, în prezentare, asupra dialectului dacoromân.
- În secolul al XVI-lea, apare și se dezvoltă scrisul în limba română; analizați, într-un eseu nestructurat, impactul istoric, lingvistic și cultural al acestui fenomen major asupra civilizației autohtone, dar mai ales asupra dezvoltării literaturii în limba națională.
- Diaconului Coresi îi aparține cea mai veche tipăritură în limba română, *Catehism (Întrebare creștinească)*, din 1559–1560. Dezvoltați, într-un eseu, importanța afirmațiilor coresiene despre necesitatea oficierii serviciului divin în graiul poporului: *„... Și scoasem sfânta Evanghelie și Zeace cuvinte și Tatăl nostru și Credința apostolilor, să înțeleagă toți oamenii cine-s rumâni creștini, cum grăiaște sfântul Pavel apostol cătră corinteani, 14 capete: «În sfânta beseарecă, mai bine e a grăi 5 cuvinte cu înțeles decât 10 mie de cuvinte neînțelese în limba striină»".*
- În *Noul Testament de la Bălgrad* (Alba-Iulia), publicat în 1648, Simeon Ștefan, mitropolit al Ardealului, realizează cea mai veche traducere integrală a Noului Testament în limba maternă. În „Predoslovie către cetitori", el susține pentru întâia oară necesitatea unei limbi unitare pentru toți românii. Alcătuiți un eseu despre teoria privind circulația cuvintelor, urmând exemplul scriitorului din faimoasa comparație a acestora cu circulația banilor, în care dovedește o exactă intuiție lingvistică: *„Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii îmblă în toate țările, așea și cuvintele acealea sunt bune carele le înțeleg toți. Noi derept aceaea ne-am silit den cât am putut să izvodim așea cum să înțeleagă toți, iar dă nu vor înțeleage toți nu-i de vina noastră, ce-i de vina celuia ce-au răsfirat rumânii printr-alte țări, de și-au mestecat cuvintele cu alte limbi, de nu grăescu toți într-un chip..."*

Bibliografie

- Grigore Brâncuș, ***Istoria cuvintelor. Unitate de limbă și cultură românească***, Editura Coresi, București, 1991.
- Maria Cvasnâi-Cătănescu, ***Limba română. Origini și dezvoltare***, Editura Humanitas, București, 1996.
- G. Ivănescu, ***Istoria limbii române***, Editura Junimea, Iași, 1980.
- P.P. Panaitescu, ***Începuturile și biruința scrisului în limba română***, Editura Academiei RPR, București, 1965.

Limbă și comunicare

Tehnici discursive

Modalități de construire a dialogului (I)

Dialogul este, în sens restrâns, o secvență de replici interconectate semantic, produse alternativ de cel puțin doi emițători care se adresează unul celuilalt. În sens larg, toate formele comunicării verbale sunt guvernate de un principiu dialogic, întrucât presupun existența unui destinatar, care poate face uz sau poate fi privat de dreptul la replică. De fapt, dialogul este forma sub care se concretizează diversele tipuri de interacțiune verbală, cu funcție comunicativă sau fatică, **reale** sau **ficționale**, **orale** sau **consemnate în scris**.

Tipul familiar, curent, de comunicare orală, dialogică, în care doi sau mai mulți participanți își asumă în mod liber **rolul de emițător** se numește **conversație**. Ea nu implică limitări în privința temelor abordate și nu necesită un cadru instituțional de desfășurare. De obicei, se definește în opoziție cu **discuția**, care se caracterizează prin restricții precise referitoare la cadrul, tematica și alocarea rolului de emițător, participanții manifestându-se prin prisma rolului lor social și a competenței profesionale.

Conversația este o formă liberă, spontană și eteroclită de comunicare, în timp ce **discuția** are o structură organizată, cu intervenții deliberate, urmărind finalități precise. Conversația are următoarele trăsături specifice: a) este creată continuu, **prin interacțiune**. Evoluția conversației este, în general, nepredictibilă (liberă, la latitudinea vorbitorilor), dar atât în producerea, cât și în interpretarea enunțurilor, se ține seama cu necesitate de partener; b) este inerent **contextuală**, în măsura în care contextul comunicativ își pune amprenta asupra desfășurării ei; în același timp, conversația este creatoare de context; c) este structurată, desfășurându-se sub forma **unei succesiuni de intervenții alternative** ale unor participanți.

Ordonarea conversației nu este determinată atât de succesiunea ordonată a diverselor secvențe componente, cât de faptul că interacțiunea dintre participanți presupune coordonarea activității de producere a semnificațiilor (negocierea sensurilor, crearea unor contexte interpretative etc.); atingerea obiectivelor urmărite de participanții la conversație presupune, adesea, apelul la **strategii comunicative**, care sunt forme de comportament în actul comunicării bazate pe manipularea structurilor interacționale și a mijloacelor verbale de concretizare a acestora. Există strategii folosite de emițătorul mesajului (**emitente**) și altele corespunzătoare celor dintâi la nivelul receptării (**interpretative**). Conversația se definește și prin coprezența formelor comportamentului social și lingvistic atât la nivel macrosocial, cât și microsocial. Structurile interacționale se manifestă prin secvențe de **acte ilocuționare** (lat. **in-** „în, în timpul", locutio- „vorbire"), care marchează intențiile comunicative ale emițătorului: solicitare, promisiune, aserțiune, scuză, mulțumire, felicitare, invitație etc. Pragmatic, conversația este o activitate necesară, cu funcție coezivă, facilitând cele mai diverse forme de activitate umană prin cooperare între indivizi sau grupuri.

Componenta specifică a comunicării verbale rămâne **interacțiunea**. Spre deosebire de celelalte forme de comunicare, prin excelență acționale, comunicarea prin limbă presupune, în același timp, acțiunea individuală și interacțiunea. Orice activitate comunicativă se bazează pe anticiparea reacției interlocutorului și, totodată, urmărește să o orienteze într-o anumită direcție. Cazul tipic îl constituie conversația, pentru că este rezultatul **unui proces continuu de negociere** între indivizii care pot urmări obiective convergente sau care pot avea interese divergente. Conversația și discuția sunt cele mai frecvente forme de comunicare interumană și acestea, la rândul lor, dezvoltă tipuri recurente precum: **dezbaterea, seminarul, consfătuirea, interviul**, așa-numita **masă rotundă, intervenția, interpelarea, dreptul la replică, colocviul, controversa** până la accentele **polemicii verbale** etc. (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, Editura Științifică, București, 1997).

Exerciții. Aplicații

1. Realizați, succesiv, o conversație spontană și o discuție (pe o temă anumită), precizând diferențele dintre ele.
2. Structurați o dezbatere și o consfătuire (pe o temă școlară), analizând specificul fiecărei forme dialogice.
3. Realizați un studiu de caz pe o temă literară; cum ați concepe intervenția sau interpelarea (profesorului ori a unui coleg) în desfășurarea activității de comunicare verbală?
4. Derulați un proces literar pe o temă care provoacă la argumentări contradictorii; structurați-l în mod adecvat.

În truda spiritului stă izbânda scrisului

Umanismul românesc

I Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (I)

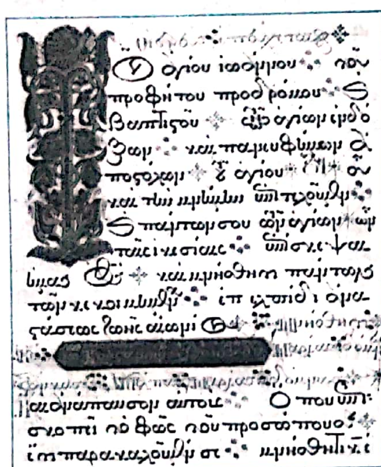
Umanismul european

Termenul de „umanism" (fr. *humanisme*, lat. *humanus* — „omenesc") înseamnă, în sens larg, o atitudine pozitivă față de om ca totalitate, ca ființă plenară și armonios dezvoltată în trupul și în spiritul său. Acesta stipulează, pe urmele gânditorilor antici greci și latini, că posibilitățile omului de a se desăvârși sunt nelimitate, plasându-i spiritul sub semnul **calocagatiei** (al frumuseții și al bunătății) ca și sub semnul conceptului latin de **humanitas** (însușirea ființei de a fi ea însăși omenoasă cu gravă și responsabilă demnitate). Etapa de istorie a culturii astfel denumită este strâns legată de **Renașterea europeană**, amplă mișcare literară, științifică, în domeniul artelor plastice, care s-a definit prin dorința de valorificare a tradiției culturale a Antichității, prin idealul „omului universal" *(uomo universale)*, caracterizat prin multilateralitatea preocupărilor, libertatea de a gândi și acționa, prin demnitatea condiției asumate, perfectibilitate morală și armonizare cu universul înconjurător. Sporirea virtuților, împletirea firească a îndeletnicirilor vieții active cu cele ale existenței contemplative, dobândirea unor calități fizice, intelectuale și morale, atât prin studiul modelelor antice, cât și prin acela al naturii, devin scopurile oricărei atitudini umaniste. De aceea, Rabelais, medicul umanist, exclama cu admirație: „l'homme, ce monde!" („Omul, această lume!").

Umanismul s-a manifestat între secolele al XIV-lea și al XVI-lea, inițial în Italia (îndeosebi la Florența, în timpul lui Lorenzo de Medicis), avându-i ca precursori pe Dante, Petrarca și Boccaccio. Ulterior, se va răspândi în toată Europa medievală, inclusiv în Țările Române. Prin Melanchton și Hutten, umanismul german are legături cu mișcarea Reformei; prin Erasmus din Rotterdam, acesta apără libertatea omului; prin Lorenzo Valla, umanismul contestă puterea seculară a Bisericii, bazându-se pe critica filologică a textelor.

Umanismul românesc valorifică tradiția culturală a Antichității în scopul demonstrării originii romane a poporului nostru și a originii latine a limbii române.

În spațiul autohton de civilizație, umanismul a avut o dezvoltare mai specială, legată de redescoperirea romanității noastre și de comunitatea surselor de limbă și cultură cu multe țări europene. Legăturile celor mai de seamă voievozi ai noștri



Manuscris în limba slavonă — cartuș cu numele lui Constantin Brâncoveanu

Slavona în cultura românească

Slavona este expresia literară târzie a limbii vechi slave bisericești. **Slavona românească** — una dintre variantele slavonei ca limbă de cultură — a avut un caracter eclectic, îmbinând vechi cuvinte slave, **elemente medio-bulgare (de bază)** și influențe sârbești, ucrainene, rusești, unele chiar și românești (P.P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, p. 14–15; G. Mihăilă, op. cit., 1974, p. 16–17, 23). Pentru românii de la nordul Dunării, inclusiv pentru transilvăneni, slavona a fost inițial numai limba cultului ortodox, impusă prin adoptarea liturghiei slave. Acceptată ca limbă sfântă (alături de greacă), slavona se va impune treptat și la nordul Dunării, înlocuind latina ecleziastică. ▶▶▶



Sandro Botticelli, *Alegoria primăverii*

din secolele al XV-lea și al XVI-lea cu papii și principii umaniști s-au datorat, întâi, necesităților istorice care apelau la o incipientă comunitate de spirit europeană pentru apărarea valorilor creștine și spiritual-laice ale bătrânului continent, aflat față în față cu agresiunea turcească și a mahomedanismului (a păgânismului).

Reprezentanți de seamă ai umanismului în cultura națională

Personalitățile de marcă ale culturii umaniste din provinciile noastre istorice se succed de la **Neagoe Basarab**, **Petru Cercel**, **Nicolaus Olahus**, prietenul și corespondentul lui Erasmus, savantul **Miron Costin** și mitropolitul-poet **Dosoftei**, până la stolnicul **Constantin Cantacuzino** (care a studiat la Pavia, în Italia) și la **Dimitrie Cantemir**, spiritul enciclopedist și poliglot, a cărui vie curiozitate, tipic umanistă, n-a ocolit nici un domeniu major al cunoașterii. Asimilarea și răspândirea valorilor umaniste se produce în special pe lângă curțile domnești și bisericile creștine, unde nu lipseau diecii de cancelarie, boierii cu știință de carte latinească și grecească, copiștii luminați care ajutau la scrierea și circulația cărților în limba română. Chiar și o personalitate politică și culturală ca a lui Neagoe Basarab își scrie *Învățăturile...* pentru a servi la educația completă a fiului și urmașului său la tron, Teodosie. Adevărată enciclopedie a cunoștințelor moral-politice, filozofice și pedagogice, lucrarea, redactată în slavona veacului al XVI-lea, constituie o sinteză românească a gândirii și a experienței umaniste a Evului Mediu; prin însemnătatea ei practică, prin mesajul exemplar adresat spiritelor tinere, aflate în pragul formării depline ca oameni ai timpului lor, și prin valoarea literară, *Învățăturile lui Neagoe Basarab...* au fost traduse în românește încă din secolul al XVII-lea. În Transilvania, infuzia umanistică a fost mai puternică (datorită mișcării reformate), dar mai ales datorită faptului că latina era folosită ca limbă oficială a cultului catolic mai întâi, iar apoi și a cancelariilor voievodale și orășenești. Latina s-a extins ulterior în Muntenia și în Moldova, documente — precum „Memoriul lui Vlad Țepeș către Matei Corvin" (redactat de Radu Grămăticul) — atestându-i utilizarea mai ales în relațiile diplomatice cu țările catolice. La mijlocul secolului al XVI-lea, Despot-Vodă, domn efemer, însă om cultivat, înființa, în 1562, „Școala latină" de la Cotnari.



Procesul de adoptare a liturghiei slave de către români (sub presiunea țaratului bulgar condus de Simeon I, 919–927, după desființarea episcopatelor din vechea provincie romană Iliria, de care depinsese până atunci Biserica românilor), s-a încheiat înainte de extinderea stăpânirii maghiare asupra Transilvaniei (secolele al XI-lea – al XIII-lea). Chiar incluși în regatul ungar, românii transilvăneni au urmat, câteva veacuri, liturghia slavă, dovadă a unei tradiții stabile.

După întemeierea statelor feudale românești, slavona a devenit **limba oficială a administrației**, **coexistând cu româna**, **limba comună**, inițial vorbită, ulterior și scrisă, aparținând tuturor românilor.

Alături de numeroase documente, în slavonă au fost redactate texte fundamentale pentru cultura veche românească: **cronicile lui Macarie**, **Eftimie** și **Azarie**, alături de ***Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*** (toate în secolul al XVI-lea). Susținută de forța unor instituții religioase sau laice (precum Biserica și cancelariile domnești), slavona s-a menținut în Țările Române până spre sfârșitul secolului al XVII-lea în relațiile administrativ-oficiale, iar în Biserică, până în primele decenii ale veacului următor.

În Transilvania, slavona a avut o poziție mai nesigură, fiind permanent concurată de latină, cu precădere în domeniul diplomatic și al administrației de stat. În plan socio-cultural, slavona românească a păstrat un **caracter savant, cărturăresc**, la însușirea căreia au avut acces numai categorii privilegiate și restrânse, precum: boierimea, clerul, grămăticii domnești, copiștii mănăstirești, orășenii bogați și instruiți. Cu timpul, aceasta devine — pentru români — un instrument de blocare a accesului generalizat la cultura națională medievală. De aceea, istoria culturii, a cărții, a scrisului și a limbii noastre vechi va fi, totodată, și istoria eliberării spiritualității autohtone de sub tutela opresivă a slavonei, care va fi incompatibilă cu spiritul viu al limbii vorbite de români.



Doamna Roxanda, tablou votiv de la Catedrala Argeșului, secolul al XVI-lea

Cele mai importante opere de cultură în limba latină, din prima jumătate a secolului al XVI-lea, îi aparțin lui **Nicolaus Olahus** (1493–1568), descendent din familia domnitoare a Țării Românești, istoric și poet în limba latină, umanist de anvergură europeană, care intră în contact cu renumiți cărturari ai vremii sale. A avut un ecou puternic în Țara Românească, fiind consultat, după un secol și jumătate, de istoricul Constantin Cantacuzino. În cea mai valoroasă dintre operele sale, *Hungaria*, el formulează ideea originii romane a poporului nostru, precum și pe aceea a unității și a originii latine a limbii noastre: *„Românii se spune că sunt colonii romane. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba latină. Monede romane se găsesc multe în acest loc și ele sunt un neîndoielnic semn al vechimii stăpânirii romane prin părțile acestea... Moldovenii au aceeași limbă, religie și obiceiuri cu muntenii... Limba lor și a celorlalți români a fost cândva romană, ca unii ce sunt colonii de romani".*

Așadar, se poate vorbi de **o circulație a ideilor Renașterii** încă din secolele al XV-lea și al XVI-lea, când apar cei dintâi cărturari instruiți în cultura clasică și cunoscători ai limbilor greacă și latină, fapt ce le-a înlesnit contactul cu mișcările culturale din Europa Centrală și Apuseană. Lor li s-au adăugat domnitori luminați (precum Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab), care și-au manifestat voința de a dezvolta arhitectura, pictura, istoriografia etc., întregind diversitatea procesului de edificare a civilizației și a culturii românești. **Țara Românească s-a numărat printre primele centre ale tiparului din Europa Răsăriteană**, cele dintâi cărți de cult în limba slavonă apărând la Târgoviște, numai la șase decenii după celebra invenție a lui Gutenberg, din 1440. Specificul umanismului românesc s-a cristalizat, din pricina unor condiții istorice nefavorabile, abia în veacul al XVII-lea, când și-au scris operele numeroși cărturari din toate Țările Române: Udriște Năsturel, Varlaam, Simeon Ștefan, Dosoftei, Nicolae Milescu, stolnicul Constantin Cantacuzino, marii cronicari: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Radu Greceanu, Radu Popescu, ori savantul, de statură europeană, Dimitrie Cantemir.

Toți aceștia au determinat apariția unui umanism de factură autohtonă, în care se regăsesc și trăsături ale celui general european (folosirea scrierilor antice ca principal izvor de cultură — mai ales de către Miron Costin și Dimitrie Cantemir — sau intensificarea conștiinței originii noastre romanice), dar și însușiri caracteristice, cum ar fi elogiul luptei Țărilor Române împotriva expansionismului militar și religios otoman. Primele forme de cultură din evoluția scrisului în istoria noastră au fost **traducerile** și **tipărirea de texte religioase**, publicarea de **cărți populare** (ca *Esopia* ori *Alexandria)*, dar mai ales **apariția cronicilor**. Această ultimă activitate culturală se desfășoară de la sfârșitul secolului al XV-lea (când în timpul lui Ștefan cel Mare a fost redactată prima cronică propriu-zisă), traversează veacul al XVI-lea, fiind ilustrată prin letopisețele slavone concepute de Macarie, Eftimie și Azarie, ajunge la o maturitate strălucită a mijloacelor de expresie în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, prin contribuția lui Grigore Ureche, Miron Costin, Radu Greceanu, Radu Popescu, Ion Neculce, și se încheie — după 1800 — cu *Hronograful Țării Românești* al lui Dionisie Eclesiarhul și cu *Hronologia domnilor Țării Românești* de Naum Râmniceanu.

Particularități ale umanismului românesc — orientarea preponderent religioasă și istoriografică

Umanismul este preponderent legat de **istoriografia în limba română**, care s-a născut o dată cu ridicarea noii boierimi la confluența veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea, în urma renunțării la uzul limbii slavone în actele de cancelarie și ca o

Scrisul românesc și istoria alfabetului

În istoria scrisului românesc, succesiunea a două tipuri de alfabet disociază între două tipuri de culturi și forme de mentalitate.

Alfabetul chirilic a fost, prin excelență, cel al textelor românești vechi, cărora li se adaugă texte mai noi, provenind din Moldova și Țara Românească, inclusiv din primele decenii ale Epocii Moderne. Alfabetul chirilic a fost creat la sfârșitul secolului al IX-lea de ucenici ai misionarilor creștini de origine bulgară — frații Chiril și Metodiu. La români, impunerea acestui sistem de scriere (răspândit deopotrivă la bulgari, sârbi și ruși) se explică prin adoptarea liturghiei slave și prin expansiunea slavonei ca limbă oficială și de cultură. Gândit și realizat pentru un anumit tip de structură fonetică, alfabetul chirilic n-a fost niciodată perfect adaptat scrierii românești.



consecință a tendinței marilor feudali de a subordona puterea domnească. Un rol însemnat în dezvoltarea istoriografiei, mai ales a celei moldovenești, l-a jucat **umanismul târziu** al școlilor iezuite din Polonia, cunoscut de viitorii cronicari în mod direct, în acea ambianță cultural-intelectuală făcându-și studiile. Umanismul tardiv a afectat concepția cronicarilor în privința rolului educativ al istoriei, a importanței personalităților în devenirea unui popor, a concepției despre război și glorie în sensul sporirii renumelui individual al monarhilor și principilor Europei. Ideea apartenenței poporului român și a limbii sale la ginta latină, aceea a originii comune și a legăturilor de neam și de limbă între toți românii, a integrării idiomului nostru în familia lingvistică romanică, alături de îndemnul la studiul limbii latine și al autorilor clasici trebuie puse, de asemenea, pe seama influenței umanismului.

Același curent literar a înrâurit nu mai puțin **stilul cronicarilor**, oferindu-le modele de întocmire și redactare savantă a letopisețelor lor. Fraza lui Miron Costin, de pildă, influențată de construcția latinească, se distinge prin claritate, precizie și naturalețe.

Cronicarii, boieri patrioți, blestemau dominația turcească, visând la scuturarea jugului păgân printr-o acțiune unită a popoarelor creștine. Scrisul cronicăresc s-a născut dintr-o necesitate stringentă: provinciile românești parcurseseră veacuri de istorie, care riscau să fie înecate în uitare. Prima intenție a istoricilor-scriitori a fost aceea de a recupera trecutul: *„ca să nu să înece a toate țările anii trecuți și să nu să știe ce s-au lucrat..."* (Gr. Ureche); *„ca să nu să uite lucrurile și cursul țărâi..."* (Miron Costin). În viziunea umaniștilor noștri, un popor fără istorie, care-și ignoră trecutul, nu va ști să-și construiască prezentul și nici să-și imagineze viitorul. Un astfel de popor nu are conștiință, nici forță vizionară, asemănându-se *„fiarelor și dobitoacelor celor mute și fără minte"* (Gr. Ureche). Așadar, **istoria unui neam este purtătoarea unor valori educative** și scrierea ei devine o responsabilitate integral asumată: *„... Eu oi da samă de ale mele, câte scriu"* (Miron Costin). În celebra „Predoslovie" la opera sa cea mai pregnant umanistă, *De neamul moldovenilor...*, scrisă la sfârșitul vieții și rămasă neîncheiată din pricina *„cumplitelor vremi"*, cărturarul patriot se inflamează împotriva copiștilor iresponsabili ai cronicii lui Gr. Ureche, care îndrăzniseră să afirme că moldovenii ar fi provenit din tâlharii Romei, exilați pe teritoriul Daciei, făcând neamul *„de ocară"*. El protestează atât de vehement contra unor asemenea *„basne"* (născociri), încât textul „Predosloviei" sale are un virulent ton polemic. Demonstrația logică strânsă, argumentarea ideatică ascund mereu un sentiment și o conștiință demnă de om, de istoric și de literat convins că *„a scrie ocară vecinică unui neam"* înseamnă a-i leza mândria devenirii sale istorice. Ideile, atitudinile, sentimentele — evidențiate atât în „Predoslovie", cât și în opera propriu-zisă despre etnogeneza noastră — nu sunt doar ale lui M. Costin, ci aparțin tuturor cronicarilor: patriotismul măsurat, dar fără echivoc, preocuparea față de originea noastră romanică, convingerea de sorginte umanistă că românii trebuie să iasă din întunericul neștiinței, conștiința că scrisul lor rămâne dator să slujească adevărul (devenind un act de responsabilitate istorică), sentimentul unei continuități (prin contribuția fiecăruia) a efortului de *„a scoate la știrea tuturor"* istoria poporului român. Ion Neculce îmbină relatarea istorică cu ficțiunea pilduitoare (în cele 42 de legende așezate înaintea cronicii propriu-zise, sub titlu *O samă de cuvinte...*), fiind un evocator autentic al trecutului și, când povestește întâmplări la care el însuși a luat parte, găsind accentele elegiace sau dramatice ale unui memorialist neîntrecut. Ironia este calitatea principală a expunerilor lui Ion Neculce, cronicar moralist ca și Miron Costin, dar cu o vădită predispoziție spre jovialitate.

Cronicarii munteni (anonimi sau cunoscuți) sunt mai puțin individualizați decât cei moldoveni, dar au, în schimb, o pronunțată **fizionomie colectivă**, toți fiind facționari (adepți ai partizanatului politic), vehement polemici, pamfletari,

▸▸▸

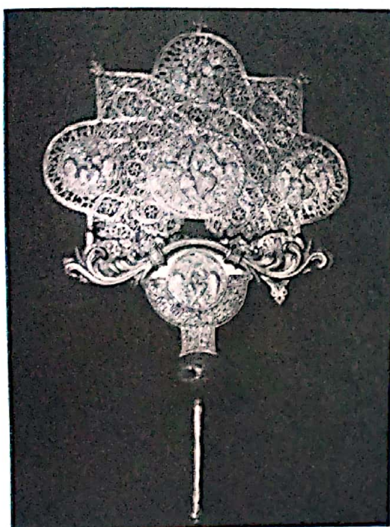
Alfabetul latin este o achiziție ceva mai târzie în scrisul românesc. În cele trei provincii istorice, trecerea la scrierea cu caractere latine și generalizarea ei s-au realizat în momente și pe căi diferite. Au existat două texte românești cu grafie latină încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea: ***Carte de cântece*** (1571–1575?), în Transilvania, și ***Tatăl nostru***, scris de boierul Luca Stroici și tipărit între 1593–1597. Trei secole mai târziu, documente emise în timpul domniei lui Al. Ioan Cuza **legiferează grafia latină**, în 1859, **în Muntenia**, și, în 1862, **în Moldova**.

În perioada imediat anterioară, a funcționat așa-numitul **alfabet de tranziție**, fondat pe utilizarea combinată a literelor chirilice și a celor latine. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea în regiunea Banat-Hunedoara, adoptarea acestui sistem grafic de scriere caracteriza un număr relativ important de manuscrise și tipărituri (texte religioase de rit catolic sau reformat-calvin și două lexicoane). **În Transilvania, recursul sistematic la alfabetul latin**, produs sensibil mai devreme decât în Principate, datează din perioada **Școlii Ardelene**. Inițiativa i-a aparținut lui Samuil Micu, autorul ***Cărții de rogacioni pentru evlavia homului chreștin***, cea dintâi carte

▸▸▸



Inițială policromă ornată, dintr-un liturghier, Țara Românească, 1631



Ripidă, Mănăstirea Putna, 1497



tipărită în limba română cu alfabet latin (Viena, 1779); volumul conține și principii ale sistemului ortografic etimologizant preconizat de Școala Ardeleană și elaborat pe baza scrierii cu litere latine. **Pentru românii ardeleni**, însă, noul sistem de scriere avea și o semnificație superioară: opțiunea lor programatică pentru **grafia latină** era **un argument și o formă de a demonstra latinitatea limbii române.**

În concluzie, pe durata Evului Mediu, alături de slavonă, latina a funcționat ca limbă a culturii românești vechi, poziția ei fiind oficial stabilă în Transilvania. Relațiile diplomatice cu țări învecinate (Polonia, Ungaria) sau cu papalitatea au necesitat acte redactate în limba latină și în cancelariile muntene și moldovenești. Când a vrut să-și facă țara (Moldova) cunoscută Europei Occidentale, savantul poliglot Dimitrie Cantemir a redactat, în latină, celebra sa lucrare ***Descriptio Moldaviae***, la cererea Academiei din Berlin (în 1716). Așadar, ca fapt de cultură și ca formă de comunicare cu țările occidentale, pe teritoriul de limbă română au existat permanent atât exercițiul, cât și conștiința necesității scrisului cu caractere latine (P.P. Panaitescu, op. cit., 1965).

împingând riposta până la invectivă. S-a afirmat că din punct de vedere documentar se cuvine maximă precauție în judecarea cronicilor muntene atât de părtinitoare; din punct de vedere literar, însă, tocmai subiectivitatea, tendința spre satiră și șarjă caricaturală fac din autorii acestora veritabili scriitori. Cel mai vehement dintre istoriografii munteni este **Radu Popescu** (1658–1729), cronicarul oficial al domnitorului Nicolae Mavrocordat în Țara Românească, ale cărui pamflete vor fi valorificate apoi, în literatura română, de Ion Heliade Rădulescu, N.D. Cocea sau Tudor Arghezi.

O figură aparte printre cronicarii munteni o reprezintă **stolnicul Constantin Cantacuzino** (circa 1650–1716), cel care — studiind la Universitatea Il Bo din Pavia și având legături cu un aristocrat, contele Luigi Ferdinando Marsili — se impregnase, direct de la sursă, de spiritul umanismului. În a sa *Istorie a Țării Românești*, discutând cucerirea romană în Dacia, stolnicul-cărturar insistă, dintr-o perspectivă umanistă, asupra rolului civilizației aduse de coloniștii care *„prea mari oameni au fost și atâta întru viteji au fost ispitiți, educați și aleși, și atâta întru înțelepciunea lumească de iscusiți, cât nice un neam, nice o limbă pe lume, niciodată ca ei n-au stătut"*. După opinia intelectualului instruit și rafinat, conceptul de civlizație are un sens pur umanist: civilizat — în accepția lui Constantin Cantacuzino — este omul *„supus și cuprins"* în *„legi și dreptăți"*, omul care trăiește după anumite norme ale societății (numită de el *„soțiire"*), nu acela care dă frâu liber instinctelor ca *„varvarul"* (barbarul, n.ns.).

Particularități ale umanismului românesc — orientarea estetică spre literatură ca fapt de imaginație

Tot un umanist a fost și **Nicolae Milescu** (1638–1708), traducător în limba română al *Bibliei* (al cărei manuscris a fost ulterior folosit de frații Șerban și Radu Greceanu, traducătorii *Bibliei de la București*, în 1688) și autor al unui faimos *Jurnal de călătorie*, scris în limba slavonă și intitulat *Descrierea Chinei*. Dar cu opera lui Nicolae Milescu intrăm deja în **cea de-a treia direcție de dezvoltare a literaturii române vechi**, consecință firească a orientării **religioase** și **istoriografice** care a precedat-o: direcția superioară estetic a **literaturii de concepție și de imaginație**. Ea s-a concretizat artistic în două specii noi, **eseul** și **romanul**, ambele reprezentate de un singur autor, voievodul Moldovei, mai târziu consilier intim al țarului Petru cel Mare, **Dimitrie Cantemir** (1673–1723). Eseul lui, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*, a fost redactat în limbile elină (greaca veche) și română, apărând la Iași, în 1698. Opusculul filozofic este un mic tratat de etică, realizat după tehnica dialogurilor platoniciene, pe tema „fortuna labilis" (a sorții schimbătoare), citând chiar și versuri din poemul *Viiața lumii* de Miron Costin. Romanul *Istoria ieroglifică*, scris la Constantinopol, în 1705, este o fabulă alegorică, cu personaje din lumea animală, sub măștile cărora se ascund protagoniștii certurilor dintre casa domnitoare a Țării Românești, în frunte cu Brâncoveanu („Corbul"), și aceea a Moldovei, conduse de Cantemir însuși („Inorogul"). Făcând dovada unei culturi clasicizante, savantul român împrumută procedeul tehnic din *Etiopica* lui Heliodor, decorurile fabuloase din *Halima*, măștile din *Bestiarii* și cugetări, presărate la tot pasul, din Homer, Hesiod, Horațiu, Sfântul Augustin și din alții. Deși epicul este sărac și adesea sufocat de încifrarea întâmplărilor adevărate în hieroglife și de ascunderea fizionomiei eroilor sub nume de animale reale sau himerice, în schimb, darul de a construi portrete grotești, caricaturale, ființelor satirizate, fantezia umoristică și gustul proiecțiilor fantastice sunt tot atâtea aspecte ale talentului unui scriitor veritabil, **ale unicului scriitor propriu-zis din literatura română veche**. Ultima sa lucrare, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, **scrisă deloc întâmplător în limba**

română, este opera unui umanist care demonstrează — pe baza a peste 150 de izvoare — nu numai romanitatea și continuitatea românilor în Dacia, dar și rolul urmașilor acestora, de apărători ai civilizației europene de invaziile barbare tătărăști și turcești: *„De le vom căuta firea, inima și cea eroicească vitejie, aieve este că a hotarălor românești împotriva sirepelor neamuri tătărești, ca niște ziduri de aramă puși și nebiruiți apărători s-au socotit".*

D. Cantemir fiind un spirit încrezător în forța providenței, opina — precum Nicolae Bălcescu mai târziu — că această misiune a fost hărăzită poporului român de o rațiune superioară a progresului: *„Acea de sus pronie* [providență, n.ns.], *purtând de grijă mântuiții acestor crivățene noroade, cu neamul româno-moldo-vlahilor ca cu un zid prea vârtos și nebiruit să se fi slujit, spre carile împotriva a vrăjmașe săriturile păgânilor punându-i cu pieptul lor, întregi încă, până acum și în scaunile sale înfipți și odihniți să-i fie păzit."* Un portret sugestiv îi face lui D. Cantemir — și implicit acelui **tip renascentist de om universal** armonios dezvoltat, care a pecetluit imaginea umanismului românesc —, criticul Al. Piru: *„Dacă traducătorii de cărți bisericești și oratorii ecleziastici au farmec lingvistic, străduindu-se să adapteze limba română la normele unei limbi literare, fără asperități regionale, cronicarii sunt povestitori, portretiști și pamfletari. Cantemir e creator de idei și de ficțiune, filozof și poet, romancier înzestrat cu imaginație plastică și patos liric. Personalitatea multilaterală a lui Dimitrie Cantemir, de voievod luminat, om de lume și ascet de bibliotecă, aventurier ambițios și blazat, academician berlinez și senator al lui Petru cel Mare, matematician, arhitect, arheolog, istoric, etnograf, teolog, muzicant, pictor, poet, filozof și romancier e asemănătoare lui Lorenzo de Medicis și capabilă să justifice singură o operă literară, așa cum este literatura română veche cu valorile ei de necontestat"* (Istoria literaturii române de la început până azi).

În concluzie, putem aprecia că **umanismul și Renașterea ne-au redat sentimentul comunității de civilizație, limbă și cultură cu țările Europei Apusene, conștiința unității teritoriale între toate provinciile românești, idealuri din care ne-am tras învățămintele duratei noastre ca neam, ca permanență spirituală, ca misiune istorică.**



Alexandria, pagină de manuscris miniat, 1790

Trăsăturile conservatoare și inovatoare ale limbii române

Raportată la celelalte limbi neolatine, româna are o structură proprie, individualizându-se prin categorii de fapte lingvistice atât cu un caracter conservator, cât și inovator. Separarea lor este în bună măsură convențională, atât timp cât elementul arhaic moștenit și inovația coexistă și funcționează solidar: de pildă, în declinarea substantivului românesc, reprezentarea cazurilor se sprijină atât pe vechile desinențe, preluate din sistemul cazual latin, cât și pe structuri și procedee noi: construcții prepoziționale, articol sudat sau nu cu substantivul (element inovator, pentru că latina n-a cunoscut categoria articolului).

Trăsăturile conservatoare se explică prin poziția de arie izolată și laterală a românei în spațiul romanic. În toate compartimentele limbii apar urme de latinitate fie inexistente, fie de multă vreme dispărute din celelalte limbi romanice: în morfologia substantivului supraviețuiesc trei clase de declinare, care, după modelul primelor trei declinări latinești, grupează substantivele terminate în „-ă", consoană, „-e"; de asemenea, numai româna menține forme distincte de genitiv-dativ singular la substantivele feminine terminate în „-ă" sau în „-e" (casă/ <unei> case, vulpe/ <unei> vulpi), ca și desinența „-e" la vocativul singular al substantivelor masculine (Doamne!, băiete!, tinere!). Aproximativ 100 de cuvinte latinești păstrate exclusiv în vocabularul limbii române constituie dovezi de supraviețuire a materialului lexical: lat. *adjutorium* — „ajutor", lat. *caecia* — „ceață", lat. *putridus* — „putred"; lat. arhaic *branca* (forma veche a cuvântului „mână") s-a păstrat în cuvintele și expresiile românești: „a îmbrânci", „brăcinari", „a da brânci" (cuiva), „a cădea în brânci" (în mâini).

Trăsăturile inovatoare ale românei pot fi identificate, de asemenea, la diferite niveluri gramaticale: sistemul fonetic românesc conține vocale și diftongi specifici: ă, î/ea, oa, îi. În morfosintaxă, dintre fenomenele individualizatoare se remarcă amplificarea





claselor de articol posesiv (**al, a, ai, ale**) și adjectival (**cel, cea, cei, cele**), sau impunerea construcției **verb + verb la conjunctiv**, și nu la infinitiv, ca în celelalte limbi romanice („vreau să cânt", față de fr. *je veux chanter;* it. *voglio cantare*, sp. *quiero cantar*, port. *quero cantar)*; de asemenea, morfosintaxa numelor de persoană — comune și proprii — prezintă caracteristici speciale, care conturează așa-numitul **gen personal**, dintre care menționăm: acuzativul obiect – direct construit cu prepoziția **pe**; genitivul și dativul marcate cu articolul hotărât în procliză, **lui**, pentru substantivele proprii de genul masculin (lui Ion, lui Radu), flexiune extinsă, prin analogie, și la cele feminine care nu pot fi articulate enclitic (**lui** Carmen, **lui** Irinel, **lui** Mimi); **vocativul cu forme specifice articulate** (Domnule! Băiatule! Fetelor!).

În privința vocabularului, stratul lexical nelatin descoperă alte surse decât cele impuse în romanitatea apuseană: termenii de origine traco-dacă ori împrumuturile de proveniență slavă, maghiară sau turcă au făcut posibilă sinteza fondului latin moștenit cu elementul adăugat nelatin numai în circumstanțele istorice din spațiul carpato-dunărean.

Bibliografie

- Nicolae Cartojan, ***Istoria literaturii române vechi***, vol. II, Editura Minerva, București, 1980.
- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Minerva, București, 1982.
- Dan Horia Mazilu, ***Recitind literatura română veche***, Editura Universității București, vol. I, 1994; vol. II, 1998.
- Alexandru Piru, ***Istoria literaturii române de la început până azi***, Editura Univers, București, 1981.

Abordarea problematicii expuse în clasă

- Precizați care sunt trăsăturile istorice și culturale ale umanismului european, particularizându-le apoi în raport cu literatura română îndeosebi din secolul al XVII-lea, când umanismul românesc a atins punctul său de maturizare estetică.
- Umanismul are trei accepții majore: de atitudine pozitivă față de om și universul preocupărilor sale; de totalitate a științelor umaniste, deosebite de cele exacte; de curent cultural al Renașterii, caracterizat prin idealul formării „omului universal"; argumentați fiecare accepție în parte a termenului, informându-vă și despre fenomenul complex al Renașterii cu trăsăturile ei specifice.
- Argumentați că letopisețele au pus bazele istoriografiei în limba română, reprezentând contribuția documentară cea mai bogată pentru istoria noastră medievală.
- Dezbateți, pe rând, ideile fundamentale formulate de marii cronicari moldoveni în legătură cu etnogeneza românilor: romanitatea poporului, latinitatea limbii, ideea continuității existenței pe teritoriul străbun și a unității etnolingvistice.
- Justificați următoarea apreciere făcută de Miron Costin în „Predoslovie. Voroavă la cetitoriu" (poemul *Viiața lumii): „Și nu numai stihuri* [versuri, poezie, n. ns.], *ce și alte dăscălii și învățături ar putea fi pre limba românească, de n-ar fi covârșit veacul nostru de mari greotăți."*

Exerciții de redactare și compoziții

- Informați-vă dintr-o istorie literară despre cronicarii munteni și operele lor; realizați, într-un eseu nestructurat, o comparație a caracteristicilor stilului acestora cu cel al autorilor moldoveni studiați.
- „Cronicarii români — de la opera istorică cu vădit caracter științific la creația literară cu virtuți artistice"; formulați un eseu nestructurat pe această temă, în care să probați contribuția acestor scriitori la dezvoltarea literaturii române vechi.
- De la literatura istoriografică medievală românească la proza artistică din epocile culturale ulterioare; concepeți un eseu liber, în care să evidențiați impactul major al primelor noastre forme de scrieri originale asupra literaturii de mai târziu ilustrate de: Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Barbu Ștefănescu-Delavrancea și mulți alții.
- Există un umanism generic, dincolo de epoci istorice și curente literare aferente lor? Dacă răspunsul este afirmativ, ce trăsături ale umanismului românesc medieval credeți că au transgresat limitele timpului, înscriindu-se într-un concept (tipar) universal? Scrieți un eseu despre umanismul ca pecete a ființei cu adevărat superioare.

Istoria și limba – argumente ale identității naționale

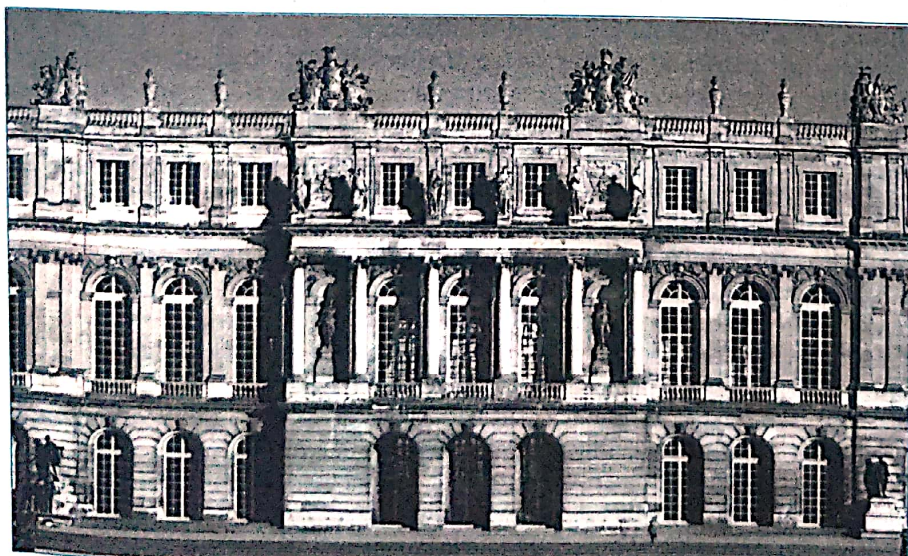
Iluminismul. Şcoala Ardeleană

Racordări ale culturii naționale la cultura europeană (II)

Iluminismul în Țările Române

Ideile iluminismului vor pătrunde, către sfârșitul secolului al XVIII-lea, și în Țările Române pe căi diferite: **prin filieră italo-austriacă în Transilvania**, unde cărturarii care urmează studii teologice și filozofice la Roma și la Viena vin în contact cu varianta preocupată de rolul educației, de răspândirea cărților, de întemeierea școlilor publice, și **prin filieră greacă sau rusă în Țara Românească și în Moldova**, unde se apropie de iluminismul francez de factură preponderent filozofică.

Iluminismul transilvănean, cunoscut sub numele generic de **Școala Ardeleană**, reprezentat mai ales prin istorici și filologi, dar și prin unicul mare scriitor al epocii (Ioan Budai-Deleanu) a avut un impact uriaș, resuscitând **spiritul național**. Ideea dreptului natural, a contractului social bazat pe principiile de egalitate între semeni, de libertate individuală și suveranitate a popoarelor duce imediat la fundamentele



Castelul Versailles, palat regal în timpul lui Ludovic al XIII-lea și al XIV-lea (fragment)

„Epoca luminilor"

Iluminismul (it. *illuminismo* — „Epoca luminilor") este, în primul rând, o mișcare ideologică și filozofică, cu importante consecințe și în planul literaturii, caracterizată printr-un veritabil **cult al rațiunii, al științei și al umanismului**, care s-a manifestat în toată Europa secolului al XVIII-lea. Un mare număr de opere istorice, filozofice, economice, juridice și filologice pregătesc, din veacul anterior, terenul pentru o altă înțelegere a drepturilor și a îndatoririlor omului în societate, pentru reevaluarea ideilor consacrate de lumea feudală.

Iluminismul atacă fundamentele absolutismului în viața politică, pe cele ale dogmatismului în știință și în religie, introducând o perspectivă nu numai critică, ci și sistematică (chiar dacă este rudimentar-mecanicistă), care tinde să articuleze într-o singură construcție, armonioasă și explicită, cunoștințele despre lume și societate. Expresia ultimă a acestei tendințe raționalist-sintetice o reprezintă *Enciclopedia franceză (Enciclopedia sau dicționarul rațional al științelor, artelor și meseriilor)*, publicat în 17 volume, între 1751 și 1780, sub redacția lui Diderot și d'Alembert. Rolul rațiunii în general și al științelor particulare crește, ducând la ideea supremației omului în univers și la convingerea că acesta posedă capacități nelimitate pentru a progresa.

Eliberat de prejudecăți, de superstiții, de obscurantism și de postulate dogmatice opresive, omul descoperă rădăcinile firești ale structurilor

▶▶▶

▶▶▶ sociale: religia naturală, dreptul bazat pe ideea de libertate individuală și de proprietate, care stau la temelia organizării societății prin pactul social („contractul social" al lui J.J. Rousseau), politica naturală (în viziunea lui d'Holbach) ș.a. Absolutizând puterea rațiunii, dar subordonând-o unor comandamente morale, iluminismul va avea un caracter precumpănitor **practic, didactic** și **educativ**. După I. Kant, esența „luminilor" este tocmai ieșirea omului din starea anterioară de „minoritate", adică din imposibilitatea de a utiliza cum trebuie propriile facultăți intelectuale (în *Răspuns la întrebarea: Ce este luminarea?*, 1788). Dacă în filozofie eforturile se vor îndrepta spre identificarea unui sistem ideal de guvernare, în literatură acestea se vor concentra pentru găsirea **căilor optime de formare a omului social și moral**. Se cultivă deci **utopiile** cu caracter social sau individual (*Istoria lui Telemac* de Fenelon, *Bélisarie* de Marmontel, *Émile* de Rousseau), **romanul filozofic** (*Agathon* de Wieland), pledoaria pentru toleranță (*Nathan înțeleptul* de Lessing), **jurnalul alegoric de călătorie** (*Scrisori persane* de Montesquieu, *Scrisorile unui călător rus* de N.M. Karamzin), **romanul educativ** (*Candid* de Voltaire, *Nepotul lui Rameau* de Diderot), **comedia satirică** (*Bădăranii, Hangița* de Carlo Goldoni) etc.



Romulus Ladea, *Școala Ardeleană*

tuturor revendicărilor seculare ale națiunii române. Prin cronicile, polemicile istorice și filologice, Școala Ardeleană influențează direct formarea primei generații de scriitori moderni de peste munți, așa cum și reprezentanții ei marcanți (Samuil Micu, Gh. Șincai, Petru Maior) utilizaseră scrierile generației anterioare de istorici, îndeosebi pe ale lui Dimitrie Cantemir. Acesta, spirit de formație enciclopedică, el însuși domnitor „luminat", prin raționalismul aplicat explicațiilor sale științifice și prin susținerea unor idei progresiste, a prefigurat iluminismul.

Cel dintâi mare iluminist din Țara Românească, **episcopul Chesarie de Râmnic**, este și **primul filozof român al istoriei**, descoperind totodată (în prefețele „Mineelor" tipărite la Râmnic între 1777–1780) și poezia ruinelor, a trecutului în genere. Prin opera lui Chesarie, a lui Ienăchiță Văcărescu, prin dimensiunea filozofic-umanistă a traducerilor lui Leon Gheuca și C. Clipa, în Moldova, iluminismul din Principate se manifestă aproape sincron cu cel al Școlii Ardelene, contribuind — cu nota lui specifică — la constituirea unui iluminism românesc.

Școala Ardeleană și consecințele acțiunilor corifeilor săi, pe tărâm ideologic și cultural

În ultimul capitol dedicat limbii moldovenești din lucrarea *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir susține, cu argumente, romanitatea rostirii noastre și chiar puritatea latină a fondului ei principal de cuvinte. El compară lexicul moldovenesc cu cel italian — urmaș direct al latinei — așezând, pe două coloane, dovezile probante ale purității superioare a românei în raport cu fondul etnic moștenit. Poziția savantului Dimitrie Cantemir postula o inadvertență lingvistică, ce va servi ulterior ca argument aserțiunilor exagerate ale membrilor Școlii Ardelene. Aceasta a fost o mișcare ideologică, istorică și culturală cu **caracter iluminist**, aparținând intelectualității românești din Transilvania din ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea și primii treizeci de ani ai secolului al XIX-lea (între 1780 și 1829). În Transilvania, supusă Imperiului Habsburgic, procesul de profundă destrămare a relațiilor feudale și de înfiripare a celor capitaliste se produce înaintea celor similare din Moldova și din Țara Românească, frânate, în evoluția lor, de stăpânirea orientală turcească. Istoricul literar Alexandru Piru susține că *„în epoca de tranziție, literatura Transilvaniei face un salt care o situează înaintea celorlalte provincii românești"* (în *Istoria literaturii române de la început până azi*, capitolul „Epoca de tranziție premodernă").

Școala Ardeleană a fost și **o mișcare de eliberare socială și națională**, urmărind dezvoltarea conștiinței naționale a românilor din Transilvania. Ideologia mișcării culturale și literare este de sorginte iluministă, căci acest curent a reprezentat ideologia de stat a Imperiului Habsburgic. Corifeii Școlii Ardelene au fost toți istorici patrioți, care au sprijinit ideea egalității în drepturi a românilor transilvăneni cu ungurii, sașii și secuii. În acest scop, ei au participat la redactarea, în 1791, a celebrului document *Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae* (Suplică a românilor din Transilvania). Folosind argumente istorice, filologice și democratice, reprezentanții Școlii Ardelene au susținut originea latină a poporului și a limbii române, continuitatea existenței acestui neam în Dacia, unitatea etnică a națiunii noastre și puritatea factorului latin din limba română, în comparație cu alte idiomuri latino-romanice. Au polemizat cu celebri istorici maghiari și germani (Sulzer, Eder, Kopitar, Engel), care contraziceau primatul etniei românești în Ardeal.

Dintre **meritele fundamentale ale Școlii Ardelene** menționăm: continuitatea ideilor istorice susținute de cronicarii moldoveni și munteni, precum și de savantul Dimitrie Cantemir; dezvoltarea conștiinței în privința originii etnice comune și a unității de neam și de limbă a tuturor românilor; stimularea studiului istoriei înțelese

ca o disciplină fundamentală pentru neamul nostru; culturalizarea acestui popor prin dezvoltarea învățământului, a științelor și prin înființarea de școli în limba maternă; înmulțirea manualelor și a literaturii de popularizare; deoarece doctrina estetică a iluminismului a fost clasică, Școala Ardeleană recomandă cultivarea unei literaturi clasicizante; traducerea cărților fundamentale de filozofie, de teologie, de istorie, de fizică, de istorie naturală și de literatură din cultura europeană; necesitatea introducerii alfabetului latin și stabilirea unor norme lexicale etimologizante. Prin centrele sale de activitate — Blaj, Oradea și Buda — istoricii, filologii și literații Școlii Ardelene **au pregătit ideologic Revoluția de la 1848 din Țările Române.**

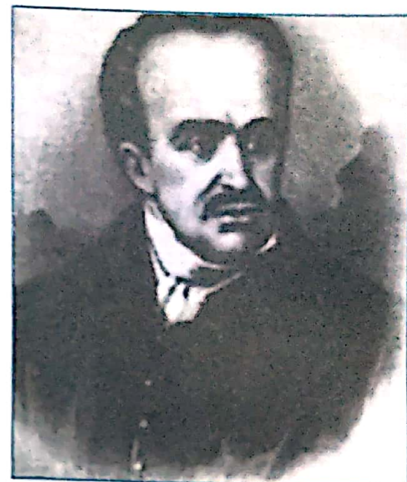
Mentorii Școlii Ardelene și posteritatea lor istorico-lingvistică

Principalii mentori ai epocii de tranziție din Transilvania au fost: Samuil Micu (Klein), Gheorghe Șincai, Petru Maior și Ioan Budai-Deleanu, cărora li s-au adăugat și alții precum: Radu Tempea, Paul Iorgovici, Ioan Molnar-Piuariu.

Samuil Micu (1745–1806) a fost istoric și filolog. Familia sa a fost înnobilată și a primit titlul nemțesc de Klein (sau Clain), nume cu care va semna de obicei. Studiind la Blaj, s-a dovedit un elev excepțional și a fost trimis cu o bursă la Viena, pentru a studia filozofia și teologia. Revenit la Blaj, a înființat clasa de filozofie la gimnaziu, devenind primul profesor de etică și de aritmetică. A alcătuit, ca și Gheorghe Șincai, argumentația istorică a Memorandumului pentru emanciparea națională a românilor ardeleni.

A scris peste șaizeci de opere, pe care nu și le-a văzut publicate nici până la moarte. În 1779, a tipărit, la Viena, **prima operă românească cu litere latine**, intitulată *Carte de rogacioni pentru evlavia homului chrestin*. Între 1800 și 1806 a scris lucrarea *Istoria, lucrurile și întâmplările românilor pre scurt*, în zece părți, de la cucerirea romană a Daciei până la finele secolului al XVIII-lea. Izvorul principal de inspirație a fost opera lui Dimitrie Cantemir. Exagerând, el afirmă că românii sunt latini puri, căci dacii ar fi fost exterminați de către romani. Apreciază în mod eronat că limba noastră s-a format din latina clasică, nu din cea populară. În consecință, solicită purificarea limbii române de elementele nelatinești și reintroducerea cazului ablativ. Ortografic, a pledat just pentru înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin. În colaborare cu Gheorghe Șincai, a scris o gramatică, în 1780, intitulată *Elementa linguae daco-romanae sivae valachicae*. S-a dovedit și un traducător remarcabil, tălmăcind (în 1795) cartea de căpătâi a creștinismului, sub numele de *Biblia de la Blaj*. Preocupat de necesitatea educației morale prin cultură a românilor, el a fost și traducător al unor texte cu caracter religios sau literar: *Viața și pildele lui Esop*, romanul *Bélisarie* după Marmontel, *Varlaam și Ioasaf* și chiar *Biblia*, încercând să dea *Cântării Cântărilor* o exprimare poetică. A mai tradus *Istoria adevărată* a lui Lucian din Samosata, utilizând, într-o manieră adecvată, limbajul popular.

Gheorghe Șincai (1745–1816) a fost istoric și filolog. Și-a făcut studiile la Târgu-Mu-reș, Cluj, Bistrița, Blaj, Roma și la Viena, devenind un bun prieten al lui Samuil Micu. S-a dovedit un poliglot, însușindu-și temeinic: greaca, latina, maghiara, germana, italiana și franceza. Informația și cultura i-au permis ocuparea funcției de bibliotecar al Colegiului din Roma, având permisiunea de a cerceta orice fel de documente. În Italia, ca și în Ungaria sau în capitala Imperiului Austroungar, a cercetat bibliotecile, copiind și transcriind cu exactitate orice referire la istoria românilor. A depus o muncă asiduă de luminare a maselor, dedicându-se carierei didactice și contribuind la întemeierea unui număr impresionant de școli (peste 300 de unități). În 1784, a fost numit director general al


Gh. Șincai

Coordonate de acțiune ale Școlii Ardelene

În ansamblu, Școala Ardeleană a acționat pe trei coordonate esențiale: una **social-politică, de eliberare națională**, care a găsit în principiile iluministe punctele de sprijin esențiale pentru împlinirea deziderатelor poporului român din acel moment istoric; o alta **de factură erudită**, răspunzătoare de elaborarea tratatelor de istorie și de filologie, prin care, în ciuda unor exagerări și inadvertențe, s-a continuat — într-o manieră modernă de cercetare și pornind de la un câmp documentar mult mai larg — efortul de cunoaștere a istoriei naționale, început de cronicari și de către D. Cantemir, când s-au pus bazele cercetării științifice a limbii române; și a treia, o **direcție culturală**, desfășurată în forme active prin dezvoltarea învățământului național, prin emanciparea întregului popor (nu numai a unor clase privilegiate), datorită achizițiilor cognitive științifice și umaniste deopotrivă.

Iluminismul Școlii Ardelene, acordând — pentru întâia oară — textului scris o pronunțată **funcție socială**, preocupat de formarea temeliilor moderne ale civilizației românești, reprezintă **cea dintâi etapă de emancipare și de progres asigurat prin cultură**, racordându-se astfel la doctrina iluminismului european. Chiar dacă reprezentanții Școlii Ardelene n-au fost scriitori propriu-ziși (cu excepția lui ▸▸▸



Petru Maior



Ioan Budai-Deleanu), totuși, abordând domenii atât de variate, teme de cercetare diferite, toate cerând mijloace adecvate de exprimare și o terminologie cât mai bogată și mai nuanțată, acești învățați au armonizat **exactitatea științifică** cu **invenția metaforică**.

Deși proiectate ca **opere științifice**, lucrările lor erudite dobândesc implicit, prin căldura argumentării, prin spiritul patriotic, prin tonul polemic necesar opoziției față de feudalitate și asuprire, față de concepțiile nedemocratice și afirmațiile injuste la adresa originii poporului român, prin bogăția și originalitatea expresiei, și **virtuți literare**. Iar operele lingvistice, manualele de retorică, dicționarele specializate și lexicoanele-tezaur au avut un **rol esențial în afirmarea limbii române**, atât înăuntrul țării, cât și în afara granițelor sale, în **progresul romanisticii europene**: *„M-am sârguit, cât am putut, ca de la cuvintele și vorbele cele tocma românești nici cum se nu me abat și depărtez, ci se le aleg, după cum pre unele locuri mai bine vorbesc românește de cât pre altele [...]. Drept aceia, tu, carele vei ceti cartea aceasta, nu me judeca pentru cuvintele și vorbele, care doară ți s-o vedea noao sau streine, precum au făcut, fac și vor face unii, carii în viața lor nici atâta n-au făcut pentru binele de obște; ci numai au zăcut și au cârtit pre alții, pizmuindu-le numele și lauda, care pe dreptate l-au căpătat* ***prin lucrurile cele bune, cele făcute pentru obște*** (subl. ns.)...", afirma Gh. Șincai în *Catehismul cel mare*, din 1783.

Școlilor românești unite din întreaga Transilvanie. În scopuri didactice, a tradus și a elaborat manualele fundamentale: abecedarul, gramatica, aritmetica și catehismul, adaptând sau creând terminologia necesară înțelegerii acestora de către elevi. În 1811, a publicat lucrarea istorică, scrisă sub forma analelor, intitulată amplu: *Hronica românilor și a mai multor neamuri în cât au fost ele așa de amestecate cu românii, cât lucrurile, întâmplările și faptele unora fără de ale altora nu se pot scrie pre înțeles, din mai multe mii de autori, în cursul de treizeci și patru de ani culese*. A colaborat și el la gramatica inițiată de Samuil Micu, sistematizând materialele folosite și simplificând ortografia excesiv etimologizantă. Tributar numărului enorm al documentelor consultate, Șincai n-a avut o concepție unitară asupra istoriei, compilând cronici românești și străine.

Petru Maior (1761–1821) a reprezentat mintea cea mai organizată a Școlii Ardelene și s-a dovedit un istoric cu o concepție modernă. Provenind dintr-o familie cu tradiție mic-nobiliară și cărturărească, Petru Maior și-a făcut studiile la Târgu-Mureș, Blaj, Roma și la Viena, unde a urmat colegiul împreună cu Gheorghe Șincai. În perioada studenției a aprofundat studiile de filozofie și de teologie, adunându-și documentația necesară viitoarelor sale cărți istorice. Opera lui stă sub semnul filozofiei iluministe și al raționalismului, având ca fundamente determinismul, dreptul natural și interpretarea liberă a *Bibliei* și a istoriei Bisericii. În 1783, a scris **cea mai reprezentativă carte a iluminismului românesc**, intitulată *Procanonul*, neterminată și rămasă în manuscris timp de unsprezece ani.

Spirit polemic, Maior a delimitat sfera de acțiune a Bisericii, disociind-o de viața socială, contestând pretențiile dominatoare ale papei și demascând abuzurile clerului catolic. Concepțiile sale moderne de interpretare raționalistă a textelor și a problemelor teologice l-au pus în conflict cu autoritățile bisericești ale timpului. A scris și cinci volume de predici, în care a exemplificat concepția sa despre lume și viață, despre posibilitatea perfecționării umane prin educație și, mai ales, despre puterea învățăturii, revigorând principiile umaniste binecunoscute din operele predecesorilor. În 1812, a dat la iveală opera sa de referință, *Istoria pentru începuturile românilor în Dachia*. Aceasta are o **structură polemică și demonstrativă**, depășind cu mult valoarea strict documentară. Autorul susține originea romană



Vaticanul

a poporului nostru, continuitatea sa neîntreruptă pe teritoriul vechii Dacii, unitatea etnică a tuturor românilor, din care derivă drepturile legitime ale populației majoritare din Transilvania.

El a anexat operei istorice și două *Dizertații*, una *„pentru începutul limbei românești"* și cealaltă *„pentru literatura cea vechie a românilor"*, în care formulează concluzia pertinentă că limba maternă s-a format pe baza latinei populare, contrazicându-l, astfel, pe Samuil Micu: *„... se știe că mulțimea cea nemărginită a romanilor, a cărora rămășițe sunt românii, pre la începutul sutea a doua de la Hs., în zilele împăratului Traian, au venit din Italia în Dachia; și au venit cu acea limbă lătinească carea, în vremea aceaia stăpânea în Italia. Așadară, limba românească e acea limbă lătinească comună, carea pre la începutul sutei a doao era în gura romanilor și a tuturor italienilor"*; totodată, a recunoscut importanța influenței slave asupra lexicului nostru, dar a demonstrat că limba slavă nu a putut schimba structura gramaticală a limbii române; a preconizat elaborarea normelor ortografice necesare scrierii cu litere *latinești;* a comparat graiul autohton cu celelalte limbi romanice, demonstrând că nu a fost alterat, ca acestea, de influențe de substrat autohton sau externe. În 1825, după moartea învățatului, va apărea celebra lucrare lingvistică, a cărei redactare finală a coordonat-o, și anume *Lexiconul de la Buda (Lesiconul românesc-latinesc-unguresc-nemțesc)*, început de Samuil Micu și reeditat de urmașul său în 1805.

Maior s-a ferit de exagerările contemporanilor săi, acceptând pronunțiile impuse de uzul limbii, **promovând neologismele**, îmbogățind lexicul cu termeni științifici, încercând să realizeze și **o gramatică descriptivă a limbii naționale**. Este un continuator al lui Ion Neculce prin capacitatea sa evocatoare, prin talentul memorialistic, prin fondul sentențios ilustrat cu pilde și proverbe, prin ironia savuroasă, care ajunge până la invectivă și pamflet. Petru Maior a reușit să-și publice cea mai mare parte a operei, făcând-o astfel cunoscută și utilă contemporanilor și urmașilor. Istoria sa din 1812 i-a entuziasmat pe tinerii intelectuali ai epocii, formându-le spiritul revoluționar pașoptist. Costache Negruzzi — în creația memorialistică *Cum am învățat românește* — relatează cu umor peripețiile prin care a trecut ca elev, alungându-l pe dascălul particular angajat de tatăl său și învățând să scrie în limba română abia la paisprezece ani (deoarece în epoca fanariotă școala se făcea în limba greacă), exclusiv cu ajutorul *Istoriei...* lui Maior. Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi l-au revendicat drept magistrul lor întru istorie și sentiment național. În Transilvania, atât generația de la 1848, cât și cele ulterioare au întreținut un adevărat cult pentru opera și memoria lui Petru Maior.

Un scriitor printre istorici și filologi

Ioan Budai-Deleanu (1760–1820) s-a afirmat ca filolog, istoric și scriitor, absolvind, deopotrivă, filozofia și teologia, dar fără a simți o chemare interioară pentru viața ecleziastică. În timpul studiilor de la Viena, i-a cunoscut pe Samuil Micu și pe Gheorghe Șincai, împărtășind **ideologia iluministă** a acestora. Era și un poliglot, cunoscând greaca, latina, italiana, franceza, germana și polona. Întors în Ardeal, a fost profesor la Blaj, dar a intrat, ca și prietenii săi, în conflict cu episcopul Ioan Bob și s-a autoexilat pentru tot restul vieții la Liov, unde a și murit.

A păstrat neîntrerupt legăturile spirituale cu ardelenii și cu românii din Polonia și din Bucovina. Însăși opera sa fundamentală, *Țiganiada*, a fost concepută ca o dovadă că și-a păstrat atașamentul pentru poporul său. Dacă, sub aspect științific, activitatea lui s-a înrudit cu a celorlalți cărturari ardeleni ai vremii, sub raportul predispoziției artistice, el și-a depășit contemporanii.

Variantele neliterare ale limbii române actuale

Limbajele cultivate, concretizate în cele patru stiluri funcționale ale limbii, care compun varianta literară a limbii române, se opun **varietăților neliterare**. Utilizate cu precădere în comunicarea orală, uneori, și în cea scrisă, variantele neliterare se grupează după două criterii esențiale: **geografic** și **social**.

Dialectele și **graiurile** sunt variantele geografice (regionale sau teritoriale) ale limbii comune, care se deosebesc prin particularități fonetice și lexicale, foarte puțin prin cele morfo-sintactice, fapt ce le asigură coeziunea gramaticală și înțelegerea între vorbitorii dintre zone diferite ale teritoriului de limbă română. Între dialecte și graiuri există diferențieri ierarhice.

Raportul limbă — dialect — grai este unul de incluziune, limba comună fiind unitatea care le include și le subsumează pe celelalte. În raport cu idiomul comun (româna standard de uz general), **dialectul** este subdiviziunea superioară, ramificată — la rândul ei — în subvariante numite **graiuri**. În conformitate cu repartițiile pe zone istorice deja precizate, în limba română actuală există **patru dialecte**: unul nord-dunărean (**dacoromâna**) și trei sud-dunărene (**aromâna**, **meglenoromâna** și **istroromâna**).

Dialectul dacoromân se vorbește pe teritoriul României, al Republicii Moldova, precum și în regiuni istorice cu populație românească din Ucraina, Ungaria, Serbia și Bulgaria. În configurația sa actuală, dacoromâna prezintă diferențieri lingvistice regionale, care permit divizarea ei în următoarele graiuri: **muntean**, **moldovean**, **bănățean**, **crișean** și **maramureșean**. Statutul dialectului dacoromân diferă total de cel al dialectelor românești din sudul Dunării.

Utilizată de milioane de vorbitori, membri ai unui stat național unitar, dacoromâna constituie **singura ramură dialectală** care a dobândit funcția de **limbă națională și oficială**. Tot unică, în ansamblul dialectelor românești, este și capacitatea dacoromânei de a funcționa ca **limbă a culturii naționale**.
▶▶▶

▸▸▸

Putem afirma că varianta literară dezvoltată din dacoromână a ajuns expresia unei limbi bogate și nuanțate, care a atins un stadiu superior de evoluție.

Dialectul aromân formează cea mai însemnată ramură provincială sud-dunăreană a limbii noastre. Populația aromânească, relativ importantă numeric (de ordinul sutelor de mii) trăiește în zone diferite din țările balcanice: Grecia (în Epir, Tesalia, Munții Pindului, Olimp și Gramos, sau în jurul Salonicului), Republica Macedonia (din fosta Iugoslavie), Albania (în special la sud de Tirana); în Bulgaria, aromânii alcătuiesc comunități mult mai restrânse. Dispersată pe un teritoriu atât de întins, aromâna însăși înregistrează diferențieri regionale. Acest dialect a fost și rămâne **instrumentul de manifestare a unor tradiții culturale și producții literare** (spre deosebire de celelalte două variante românești sud-dunărene): în aromână s-au scris cărți bisericești (cea mai veche fiind un *Liturghier* din veacul al XVIII-lea), manuale școlare, dicționare, calendare, reviste, iar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a început să se dezvolte scrisul artistic.

Dialectul meglenoromân se vorbește în câteva localități unde sunt concentrări de populație românească din Meglen (regiune situată în Grecia, la nord de Salonic și în sudul Republicii Macedonia). Meglenoromânii, însumând aproximativ 5000 de vorbitori, sunt agricultori, păstori și meșteșugari. Nu este consemnată o tradiție culturală.

Dialectul istroromân este vorbit de numai aproximativ 1500 de români sud-dunăreni, dispersați în câteva așezări rurale din nord-estul și din estul Peninsulei Istria (actualmente în Croația), cu un nivel de viață foarte scăzut și practicând meserii tradiționale: agricultura, păstoritul, muncile forestiere. Integrarea succesivă a Peninsulei Istria în diverse state și unități suprastatale (Imperiul Austroungar, Italia, Iugoslavia, Croația) a făcut ca istroromânii să devină un exemplu de **populație bilingvă** sau **trilingvă**. Istroromâna se utilizează astăzi în interiorul familiilor, în timp ce limba croată — în

▸▸▸

Țiganiada sau *Tabăra țiganilor* a fost realizată în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, dar a fost publicată de-abia după optzeci de ani de la scrierea ei. De aceea, creația sa n-a putut influența evoluția literaturii române din epoca premodernă. Prima versiune a fost publicată între 1876–1877, iar cea de-a doua, între 1925–1928. Această **epopee eroică, comică și satirică** este comparabilă cu modelele de prestigiu din literatura universală.

Autorul ei, om de aleasă cultură umanistă, face referiri directe la Homer, Vergiliu, Tasso, Milton, Ossian, Cervantes, Voltaire etc. Acțiunea ei se desfășoară în vremea lui Vlad Țepeș, care, în lupta de apărare a independenței Țării Românești, încearcă să-i adune și să-i înarmeze pe țigani, pentru a nu fi folosiți de către dușmani drept iscoade. În tentativa — pusă pe seama domnitorului — de a-i reuni și organiza pe turbulenții, instabilii și nu prea harnicii țigani, poetul a exploatat comic diversele conflicte generate de mentalitățile unei colectivități umane incompatibile cu organizarea socială, puțin doritoare de luptă, refractare devotamentului și sacrificiului pentru o cauză îndepărtată și străină de avantajele materiale imediate. Sunt pline de umor eșecurile înregistrate de voievod în încercarea de a-i transforma pe țigani în cetățeni ordonați, conștienți de necesitatea apărării țării, cu o disciplină indispensabilă conviețuirii într-un stat. Dar poetul generalizează faptele constatate și meditează asupra destinului întregii omeniri, asupra piedicilor și insucceselor pe care civilizația le-a înregistrat în evoluția ei. În interiorul epopeii este integrat și un episod picaresc, cu nemeșul Beșcherec Iștoc, Kir Calos din Cucureaza și Născocor din Cârlibaba, alcătuind nucleul unei opere independente, intitulate *Trei viteji*.

Acest poem în douăsprezece cânturi este apreciat drept **a doua operă literară ca importanță** după *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir și **unica epopee** a perioadei când a fost scrisă. După modelul clasic francez, oferit de Montesquieu și Voltaire, folosind o amplă alegorie, Budai-Deleanu a satirizat societatea feudală cu toate instituțiile și defectele ei morale: monarhia, biserica, justiția, venalitatea clerului și a magistraților, tâlhăria negustorilor, falsa vitejie a „cavalerilor rătăcitori". Ca și Dimitrie Cantemir, el are darul de a fixa trăsăturile specifice faptelor și oamenilor **într-o viziune caricaturală**, dovedind, concomitent, vervă



Imagine din spectacolul *Țiganiada*, Teatrul Ion Creangă (regia: Mircea Cornișteanu), 1991

satirică și imaginație onomastică. Numele eroilor săi cu rezonanță țigănească sau argotică creează savuroase eufonii cu efecte umoristice: Baroreu, Boroșmândru, Cârlig, Ciuciu, Dondul, Dârloi, Mozoc, Păpuc, Căcâcea, Corcodel, Parnavel, Parpangel, Purdea, Gormoi, Gogoman, Goleman, Janalău, Slobozan, Zăgan etc., prefigurându-i pe Panait Istrati sau Eugen Barbu cu mult timp înainte. **Cel dintâi poet român de talie europeană**, Ioan Budai-Deleanu, **a sintetizat** artistic în *Țiganiada* **ideile iluministe** ale epocii sale și a făcut cea mai spectaculoasă demonstrație până la el despre virtuțile poetice ale limbii române, într-o capodoperă rămasă, din păcate, mult timp necunoscută și fără ecoul meritat.

Abordarea problematicii expuse în clasă

- Precizați care sunt trăsăturile ideologice și culturale ale iluminismului european, particularizându-le apoi în raport cu literatura română de la confluența secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.
- În manual, sunt precizate direcțiile de acțiune social-culturală ale iluminismului românesc; aduceți argumente potrivite în favoarea fiecărei direcții de dezvoltare în parte.
- Disociați între modalitățile specifice de manifestare a curentului iluminist în Transilvania față de Principate; folosiți argumente istorice, culturale și filologice în demonstrația voastră.
- Enumerați câteva trăsături artistice ale epopeii *Țiganiada* de Ioan Budai-Deleanu, pe baza fragmentelor indicate de profesori și a altora selectate de voi.

Exerciții de redactare și compoziții

- Ilustrați, într-o compoziție de sinteză, caracterul național al activității ideologice, culturale, sociale și filologice desfășurate de iluminiștii români, prin referiri la fiecare tip de activitate și la conținutul principalelor opere ale acestora.
- Dezvoltați, într-un eseu nestructurat, ideea evoluției conceptului estetic de poezie în limba națională, pornind de la următoarele mărturisiri ale lui Ioan Budai-Deleanu din „Prologul" la opera *Țiganiada*: *„Am izvodit această poeticească alcătuire, sau mai bine zicând jucăreauă, vrând a forma și a introduce un gust nou de poezie românească; apoi și prin acest feliu mai ușoare înainte-deprinderi, ca să învețe tinerii cei de limbă iubitori a cerca și cele mai rădicate și mai ascunse desișuri ale Parnasului unde lăcuiesc musele lui Omer și a lui Verghil!..."*
- Argumentați, într-o compoziție de sinteză, că Școala Ardeleană a conferit limbii române statutul de limbă națională și a reintegrat civilizația și cultura autohtonă în spiritul romanității din care s-au desprins; folosiți și următoarea apreciere a unui mare istoric: *„Știm cu toții cine fură cei dintâi apostoli ai românismului. Cine nu cunoaște numele glorioase ale lui Șincai, Petru Maior, Samuil Klein, Paul Iorgovici, George Lazăr, cari, prin școli, prin cultivarea limbii și a istoriei puseră stâlpii de temelie ai naționalității române și propagară ideea unității sale?..."* (Nicolae Bălcescu — *Scrieri istorice*).



toate celelalte situații de comunicare oficială (administrație, școală, relații cu etnicii croați). Neexistând o tradiție culturală, nici instituții de cultură (școală, presă) capabile să asigure supraviețuirea dialectului istroromân, presiunea limbii croate asupra acestuia este cu atât mai puternică.

În ansamblul lor, din cauza condițiilor particulare de dezvoltare și a nevoii firești de supraviețuire în poziția de minorități etnolingvistice, **dialectele românești sud-dunărene sunt mai conservatoare decât dacoromâna**, menținând în uzul curent fapte arhaice de limbă (de pildă, păstrarea consoanelor n', l' și a grupurilor consonantice cl' și gl'). Numai lexicul, compartimentul cel mai permeabil al oricărei limbi, poartă amprenta contactului dialectelor românești cu limbile naționale vorbite în zonele cu enclave de români sud-dunăreni: aromâna a asimilat termeni grecești, albanezi, slavi, turcești, italienești; meglenoromâna are un aspect mozaicat, din pricina împrumuturilor masive din bulgară, turcă, albaneză, greacă, iar pentru istroromână, specifice sunt mai ales straturile lexicale de origine croată și italiană.

Cu toate aceste ramificații dialectale și pe diferite graiuri, **unitatea de ansamblu a românei este remarcabilă**, în comparație cu situația din alte limbi romanice. Explicația acestei **coeziuni lingvistice** o formează **structura gramaticală esențial latină și un fond lexical comun**, alcătuit cu precădere din termeni latini, fapt ce permite transcenderea diferențelor dialectale în procesul comunicării dintre toți vorbitorii limbii române.

Bibliografie

- Alexandru Piru, ***Istoria literaturii române***, vol. II (Epoca premodernă), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970.
- Dimitrie Popovici, ***Studii literare***, vol. I („Literatura română în Epoca «luminilor»"), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.

Tehnici discursive

Modalități de construire a dialogului (II)

Strategia comunicativă, fie emitentă, fie receptivă, este recunoscută ca atare de participanții la interacțiunea dialogică, fapt ce dovedește **convenționalizarea** comportamentului strategic al membrilor unei comunități. Astfel, prezența unui comportament strategic al emițătorului este, de obicei, semnalată de lipsa de concordanță **între structura interacțională de adâncime** (care reflectă competența comunicativă a individului) și secvențele de acte comunicative actualizate în **structura de suprafață** (care reflectă competența socială). Cele mai multe strategii comunicative sunt de **tip anticipativ**, bazate pe predicții (previziuni) asupra atitudinii și a reacției colocutorului. Din această categorie fac parte: schimburile preliminare, mișcările de sprijinire a actului interacțional de bază (mișcările de motivare a ofertei emițătorului, de amplificare a informației despre ofertă și de dezarmare a receptorului), dar și procedurile care exprimă ezitarea, tatonarea (de exemplu, apelul la elemente ca: **păi, așa, în fine, adică, vreau să spun, știi (ce), uite ce** etc.).

Acțiunea principiului politeții este în mod necesar legată de un comportament strategic, pentru că exprimă efectul unei anumite intenții comunicative asupra **relațiilor sociale.** Disociem între: a) **strategiile politeții pozitive**, care se caracterizează prin sublinierea emfatică a aprobării și interesului față de persoana receptorului, a punctelor comune cu acesta, a raporturilor de cooperare. Dintre acestea, menționăm: folosirea unor mărci de identitate (care subliniază apartenența colocutorilor la același grup), abordarea unor subiecte de discuție sigure (conversație fatică), reluarea (integrală sau parțială) a replicilor interlocutorului, evitarea exprimării directe a dezacordului, gluma etc.; b) **strategiile politeții negative** presupun apelul la mecanisme specifice de atenuare a prejudiciului adus interlocutorului, cum ar fi: exprimarea indirectă, convențională a forței ilocuționare, reducerea gradului de interferență prin folosirea unor elemente sau construcții restrictive ori a litotei (atenuației), formularea directă de scuze, diminuarea propriei personalități în contrast cu exagerarea valorii interlocutorului, impersonalizarea voită a enunțurilor etc.

Există, de asemenea, **strategii ale exprimării indirecte** a intențiilor comunicative, bazate pe limbajul figurat în care apar procedeele stilistice din conversația curentă: metafora *(Maria are mâini de aur)*, ironia disimulată *(Deștept băiat!)*, **tautologia** *(Legea e lege)*, interogația retorică *(E posibil oare așa ceva?)* etc. Avantajul lor este că, prin ambiguitatea pe care o creează în privința semnificațiilor acordate, oferă emițătorului posibilitatea de a-și asuma sau declina responsabilitatea pentru anumite afirmații (mai ales subînțelese), reglându-le înțelesurile în funcție de atitudinea receptorului.

Factorii nonverbali și paraverbali care influențează structura dialogului sunt: **cadrul extralingvistic**, participanții (prin număr, statut social, mentalitate, relația interpersonală etc.), factorii comportamentali și aspectuali (gestică, mimică, expresivitatea privirii, direcția corpului, vestimentație etc.), **elementele paraverbale** (accent, intonație, debit verbal, ezitări sau pauze intenționate în fluxul rostirii, lungiri emfatice de sunete etc.); remarcăm rolul accentului și al intonației în rezolvarea omonimiei gramaticale (de exemplu, indicativ prezent/perfect simplu, persoana a treia, singular, a verbelor de conjugarea I), în dezambiguizarea mesajului (de pildă, rolul accentului, al intonației și al pauzei în demarcația cazuală nominativ/vocativ) sau în reliefarea afectivă a unor semnificații). Factorii paraverbali reliefează atât calitățile vocii emitente în procesul comunicării (timbrul, volumul, modul de articulare a sunetelor), cât și abilitatea oratorică a emițătorului (ritmul vorbirii, tăietura cuvintelor și a frazelor, pauzele, inversiunile și dislocările de termeni etc.). Acestea nuanțează **expresivitatea mesajului**, permițând transmiterea unor semnificații suplimentare sau chiar modificarea sensului literal al enunțurilor. Elementele nonlingvistice și paralingvistice oferă receptorului repere utile pentru **decodaj** (interpretarea mesajelor verbale) (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, Editura Științifică, București, 1997).

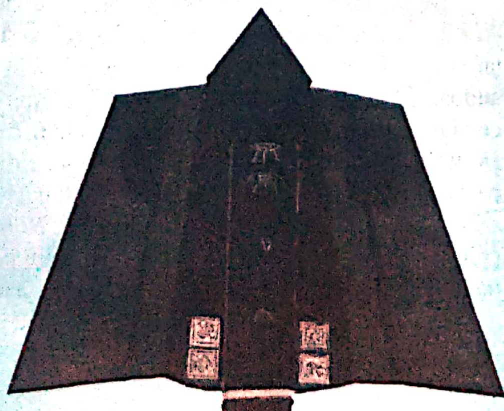
Exerciții. Aplicații

1. Selectați două fragmente dialogice din romanele lui Mihail Sadoveanu și analizați efectele aplicării principiului politeții în strategii pozitive și negative.

2. Reliefați importanța factorilor nonverbali și paraverbali în piesele lui Camil Petrescu și ale lui Marin Sorescu (și în didascalii).

Capitolul al II-lea

Dimensiuni istorice și sociale în proză și în dramaturgie



Paula Ribariu, *Zbor*

Literatura – „creație divină de viață și de oameni"*

Liviu Rebreanu



Dosar critic – istoria receptării unei opere literare

● E. Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***

În capitolul ***Sămănătorismul ardelean***, criticul interbelic așază doi autori, pe Liviu Rebreanu și pe Ion Agârbiceanu, din opera celui dintâi analizând romanele ***Ion*** și ***Pădurea spânzuraților***. Lovinescu îl consideră pe Rebreanu *„creator obiectiv"* prin construcția narativă arhitectonică. Romanul ***Ion*** a însemnat, în epocă, *„o revoluție și față de lirismul* ***sămănătorist,*** *sau* ***de atitudinea poporanistă, și față de eticismul ardelean,*** *constituind o dată, istorică, am putea spune, în procesul de* ***obiectivare*** *a literaturii noastre epice"* (subl. ns.).



* Sintagma din titlu îi aparține lui Liviu Rebreanu (vol. *Amalgam*, 1943)

Ion

(fragmente)

1

Începutul

[…] Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.

Lăsând Jidovița, drumul urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi cotește brusc pe sub Râpele Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.

La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi și cu o cununiță de flori veștede agățată de picioare. Suflă o adiere ușoară, și Hristos își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii și înnegrit de vremuri. […]

2

Hora e în toi… Locul geme de oameni… Nucii bătrâni de lângă șură țin umbră. Doar câteva pete albe de raze răzbesc printre frunze, gâdilând fețele aprinse de veselie. Zăduful ațâță sângele lumii. […]

De tropotele jucătorilor se hurducă pământul. Zecile de perechi bat Someșana cu atâta pasiune, că potcoavele flăcăilor scapără scântei, poalele fetelor se bolbocesc, iar colbul de pe jos se învâltorește, se așază în straturi groase pe fețele brăzdate de sudoare, luminate de oboseală și de mulțumire. Cu cât Briceag întețește cântecul, cu atât flăcăii se îndârjesc, își înfloresc jocul, trec fetele pe sub mână, le dau drumul să se învârtească singure, țopăie pe loc, ridicând tălpile, își ciocnesc zgomotos călcâiele, își plesnesc tureacii cizmelor cu palmele nădușite… Glasurile se îneacă în nourul de praf ce-i îmbrățișează pe toți… Numai arar vreunul mai țanțoș începe o chiuitură în tactul zvăpăiat al jocului cu ochii pe dos, cu gâtul răgușit. Dar după două-trei versuri, o sfârșește într-un iuit aspru, istovit. Apoi jocul urmează tăcut, din ce

în ce parcă mai sălbatec. Flăcăii își încolăcesc brațele mereu mai strâns pe după mijlocul fetelor... Sânii acestora tremură sub iile albe și ating din când în când pieptul flăcăilor, turburându-le ochii și inima. Nu schimbă nici o vorbă. Nici nu se privesc. Doar pe buze fâlfâie zâmbete plăcute și fugare.

Învârtita ține de vreun ceas, fără întrerupere, și tinerii nu se mai satură. [...]

Bărbații se țin mai pe departe, pe lângă casă, pe la poartă, grupuri-grupuri, vorbind de treburile obștești, aruncând numai rareori câte-o privire spre tineretul dimprejurul lăutarilor.

Primarul, cu mustăți albe răsucite tinerește, cu niște ochi albaștri mari și blajini, caută să-și păstreze demnitatea apăsând vorbele și însoțindu-le cu gesturi energice, în mijlocul câtorva bătrâni fruntași. Ștefan Hotnog, un chiabur cu burta umflată, ce și-o mângâie într-una parcă ar avea junghiuri, găsește fel de fel de clenciuri primarului, numai ca să arate celorlalți că lui de nimeni nu-i pasă. Între dânșii, Trifon Tătaru, mititel, cu părul gălbui și glasul subțire, se uită când la unul când la altul, înfricoșat parcă să nu se încaiere, fiindcă amândoi îi sunt rude — cam de departe, nici vorbă. Pe de lături, ca un câine la ușa bucătăriei, trage cu urechea și Alexandru Glanetașu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuși să se vâre între bogătași. [...]

Mai urcă Ion vreun sfert de ceas. Locul era tocmai în inima hotarului; o fâșie lungă și îngustă, de vreo trei care de fân. Atâta rămăsese din livada de douăsprezece care ce mersese până-n Ulița din dos și care fusese zestrea Zenobiei. Încetul cu încetul, Glanetașu îl tot ciopârțise... Îi cam plăcuse bătrânului rachiul, iar munca nu prea îl îndemnase. În tinerețea lui a fost mare cântăreț din fluier, de i se dusese vestea până prin Bucovina. Zicea atât de frumos din trișcă, parcă-ar fi fost clarinet. De aceea l-a și poreclit lumea „Glanetașu". [...]

Flăcăul sosi încălzit de drum. Se opri în marginea delniței, pe răzorul ce-o despărțea de altă fâneață, tot așa de lungă și de lată, pe care Toma Bulbuc o cumpărase acum vreo zece ani de la Glanetașu. Cu o privire setoasă, Ion cuprinse tot locul, cântărindu-l. Simțea o plăcere atât de mare, văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme.

Se așeză pe răzor, înțepeni nicovala în pământ, potrivi tăișul coasei și începu a-l bate cu ciocanul, rar, apăsat, cu ochii țintă la oțelul argintiu. Când isprăvi, se sculă, scoase de la brâu gresia, o înmuie bine în apa din toc și apoi mângâie ascuțișul coasei cu gresia, schimbând mereu degetele mânei stângi. Pe urmă, cu un pumn de iarbă, șterse toată coasa. În clipa aceea privirea i se odihnea pe delnița lui Toma Bulbuc, cosită, cu fânul adunat în căpițe care stăteau încremenite ici-colo, ca niște mormoloci speriați. Pământul negru-gălbui părea un obraz mare ras de curând... Privindu-l, Ion oftă și murmură:

— Locul nostru, săracul !...

Se gândi puțin de unde să înceapă și hotărî să pornească brazda de la capătul dinspre sat, cu fața către răsărit, să-l vadă soarele când se va înălța de după dealurile Vărăriei. Încercă întâi coasa în colț, făcându-și loc, apoi croi brazda în latul locului ca să se usuce mai deodată și mai repede. [...]

Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestat în mii de frânturi, după toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștele, holdele de grâu și de ovăs, cânepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, șușoteau, fâșâiau, vorbind un grai aspru, înțelegându-se între ele și bucurându-se

▶▶▶ Despre personajul principal, Ion, el susține că *„este **expresia instinctului de stăpânire** a pământului, în slujba căruia pune **o inteligență** ascuțită, o viclenie procedurală și, cu deosebire, **o voință** imensă; nimic nu-i rezistă; în fața ogorului aurit de spice, e cuprins de beția unei înalte emoții și vrea să-l aibă cu orice preț. Cum dragostea devine și ea o armă călită în vâlvătaia acestui foc ce îl încinge, prinsă la mijloc în epica luptă pentru pământ dintre Ion și socrul său, Vasile Baciu, biata **Ana este o tragică victimă**. În luptă, omul nobil și milos dispare, pentru a nu lăsa decât fiara; așa că cele două voințe se încordează în sforțări uriașe care ar fi meritat un obiect mai vrednic, în loc să se consume pentru câțiva bulgări de pământ, simbol al **supremei zădărnicii omenești**"* (subl. ns.).

● Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***

„Ion" simțea o vocațiune obscură, înrădăcinată pentru pământ. Era sărac de acasă. Și era lacom. [...] E o vocațiune, o poetizare, o idolatrie. O asemenea chemare profundă simte și Ion pentru posesiunea pământului. Neapărat, personajul e idealizat, el servește un simbol. [...] Nimic nu face acest țăran mai răsărit, care să nu poată fi explicat prin șiretenie sau încăpățânare. [...] E o natură concentrată, stăruitoare, premeditativă. [...] Ion are o viață animalică puternică, plină de ecou. [...] Pasiunea lui e o senzualitate. [...] Sexualitatea unui asemenea temperamental e o putere tiranică, exasperată, distructivă. [...]

*Siguranța și unitatea gestului cu care își conduce viața prin pasiune la posesiunea pământului și la posesiunea femeii are o **măreție reprezentativă**; e poate sinteza celor două instincte cardinale care au asigurat persistența rasei".*

* * *

Și E. Lovinescu, și Tudor Vianu au remarcat convergența personalității lui Ion al Glanetașului cu cea a lui Dinu Păturică din romanul lui Nicolae Filimon și cu ▶▶▶


Ion Andreescu, *Țărancă cu broboadă*

▶▶▶ arviștii din romanele sociale ale lui Balzac și ale lui Stendhal. Lovinescu chiar îl compară pe Ion cu celebrul personaj, Julien Sorel, afirmând că: *„Julien râvnește la o bruscă ascensiune socială, cu toate resursele energiei lui plebee; feciorul Glanetașului râvnește la delnițele* [brazdele de pământ, n.ns.] *lui Vasile Baciu cu foamea de pământ a unei vechi sărăcii; la amândoi, femeia nu e decât* ***o treaptă necesară*** *unui alt scop suprem,* ***un obiect de schimb*** *în vederea stăpânirii bunurilor pământești"* (subl. ns.).

● G. Călinescu, ***Istoria literaturii române...***

„S-ar zice, prin urmare, că avem de-a face cu un ambițios, cu un Julien Sorel rural, cu un Dinu Păturică. Noțiunea de ambiție este însă exagerată, fiindcă ea presupune o conștiință largă, care să-și reprezinte o finalitate. [...] Dinu Păturică este un inteligent și, ca orice individ lucid, este dotat cu o mare capacitate de plăcere gratuită care îl și pierde. ***Ion nu e inteligent și, prin urmare, nici ambițios.*** *[...] Dorința lui nu e un ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decât a altora, însă, în fond, la fel cu a* ▶▶▶

de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat, în fața uriașului:

— Cât pământ, Doamne !...

În același timp însă iarba tăiată și udă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înțepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Și atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile stranii păreau niște cântece de închinare. Sprijinit în coasă pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă. Se simțea atât de puternic încât să domnească tot cuprinsul.

Totuși în fundul inimii lui rodea ca un cariu părerea de rău că din atâta hotar el nu stăpânește decât două-trei crâmpeie, pe când toată ființa lui arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult...

Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimașă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie ! De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă... [...]

[Titu] Plecă spre Măgura cu căruța lui Ion, o căruță nouă, cu doi cai buni, primiți de curând de la socrul său. Pe drum, Ion îi povesti cu mare mândrie cum a biruit pe Vasile Baciu.

— Dacă nu m-ai fi învățat dumneata, domnișorule, rămâneam mai rău ca un țigan ! sfârși țăranul întorcând capul spre Titu cu o privire recunoscătoare.

— Adică cum te-am învățat eu? făcu tânărul uimit.

— Vai de mine, mi se pare că dumneata ai uitat de tot? zise Ion. Nu ții minte când mi-ai spus, ehe, acu-s doi ani aproape, că trebuie să silesc pe badea Vasile să-mi dea pe Ana?

Titu tresări. Niciodată nu se gândise că o vorbă aruncată la întâmplare poate stârni o întorsătură în viața unui om. Purtarea lui Ion față de Ana și Vasile Baciu i se păruse urâtă și neînțeleasă.

— Dar socrul tău?... Îl lași sărac? întrebă dânsul, simțindu-se complicele tuturor nesăbuințelor lui.

— Tot pământul e al meu, domnișorule ! rânji Ion cu mulțumire pătimașă. Cât pământ !... Numai să-mi dea Dumnezeu sănătate să-l stăpânesc, că-i al meu !

Patima din glasul lui înfioră pe Titu. Îndârjirea, egoismul și cruzimea cu care omul acesta a urmărit o țintă, fără să se uite în dreapta sau în stânga, îl înfricoșau, dar îl și mișcau. Se gândi la șovăirile lui din vremea aceasta, la zigzagurile neputincioase, la alergările lui după țeluri de-abia întrezărite, și se simți mic în fața țăranului care a mers drept înainte, trecând nepăsător peste toate piedicile, luptând neobosit, împins de o patimă mare. El se frământă cu dorințe nelămurite, făurește planuri peste puterile lui, trăiește cu visuri fermecate, și alături de dânsul viața înaintează vijelios. Un simțământ de slăbiciune îi strânse inima.

— Numai o pasiune puternică, unică, nezdruncinată dă prețul adevărat vieții! murmură dânsul întristat și dându-și seama că el n-a fost în stare să urmărească fără preget o singură țintă. [...]

Ion de-abia așteptase zilele acestea. Acuma, stăpân al tuturor pământurilor, râvnea să le vadă și să le mângâie ca pe niște ibovnice credincioase. Ascunse sub troienele de omăt, degeaba le cercetase. Dragostea lui avea nevoie de inima moșiei. Dorea să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare.

Ieși singur, cu mâna goală, în straie de sărbătoare, într-o luni. Sui drept în

Roiun

Lunci, unde era porumbiștea cea mai mare și mai bună, pe spinarea dealului... Cu cât se apropria, cu atât vedea mai bine cum s-a dezbrăcat de zăpadă locul ca o fată frumoasă care și-ar fi lepădat cămașa arătându-și corpul gol, ispititor.

Sufletul îi era pătruns de fericire. Parcă nu mai râvnea nimic și nici nu mai era nimic în lume afară de fericirea lui. Pământul se închina în fața lui tot, pământul... Și tot era al lui, numai al lui acuma...

Se opri în mijlocul delniței. Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgându-l ca brațele unei iubite pătimașe. Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. Îl cuprinse o poftă sălbatecă să îmbrățișeze huma, să o crâmpoțească în sărutări. Întinse mâinile spre brazdele drepte, zgrunțuroase și umede. Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea sângele.

Se aplecă, luă în mâini un bulgăre și-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoșată. Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca niște mănuși de doliu. Sorbi mirosul, frecându-și palmele.

Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor...

Se ridică deodată rușinat și se uită împrejur să nu-l fi văzut cineva. Fața însă îi zâmbea de o plăcere nesfârșită.

Își încrucișă brațele pe piept și-și linse buzele simțind neîncetat atingerea rece și dulceața amară a pământului. Satul, în vale, departe, părea un cuib de păsări ascuns în văgăună de frica uliului.

Se vedea acum mare și puternic, ca un uriaș din basme care a biruit, în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori.

Își înfipse mai bine picioarele în pământ, ca și când ar fi vrut să potolească cele din urmă zvârcoliri ale unui dușman doborât. Și pământul parcă se clătina, se închina în fața lui... [...]

În Pripas nu se pomenise omucidere de când se ținea minte. Acuma oamenii fierbeau și se cruceau. Vestea a alergat degrabă în Jidovița, în Armadia, în toate împrejurimile. Și toată lumea compătimea și lăuda pe Ion, c-a fost așa ș-așa de bun și de harnic... Totuși nici pe George, nu-l ocăra nimeni, și-i doreau să scape mai ușor din pacostea ce-a dat peste dânsul. Numai Vasile Baciu spunea pe ici, pe colo:

— Dumnezeu nu bate cu bâta... Iaca, mi-a furat pământurile ș-acu l-a săturat Dumnezeu de pământ! [...]

Preotul Belciug văzu o milostivire cerească în întâmpinarea aceasta sângeroasă. Îi părea rău de Ion, dar în aceeași vreme se bucura că biserica va câștiga prin moartea lui. Se felicita pentru norocoasa idee ce i-a fost inspirată de Dumnezeu de-a asigura pe seama sfântului locaș o avere atât de frumoasă. Hotărî să facă o înmormântare deosebit de solemnă omului care a lăsat de bunăvoie bisericii tot ce a stăpânit în valea plângerilor. Dădu voie ca groapa lui Ion să fie săpată chiar în curtea noii biserici și făgădui să-i ridice, pe socoteala sa, o piatră pe mormânt spre a eterniza creștineasca danie a celui răposat întru Domnul.

La înmormântare se strânse mai tot satul. Soții Herdelea cu domnișoara Ghighi veniră înadins să însoțească la groapă pe Ion care, deși le făcuse buclucul cu jalba lui, a fost om săritor și de ispravă. De altfel prilejul era bun să încerce și o învoială cu „Pămătuful" în privința locului căsuței lor.

Belciug sluji cum știa el mai frumos și mai mișcător. Dar mai ales printr-o cuvântare funebră înduioșă inimile și cele mai împietrite. Mulți oameni își ziceau



tuturor. Orice țăran voiește zestre în pământ și vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adevărată înstrăinare de la legile de conservare ale familiei rurale. ***Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion.*** *Ca și în* ***Mara****, îndărătul indivizilor stau grupurile simbolizate, conflictul fiind în fond între categorii. Familia lui Glanetașu vrea să absoarbă averea lui Baciu."* (subl. ns.).

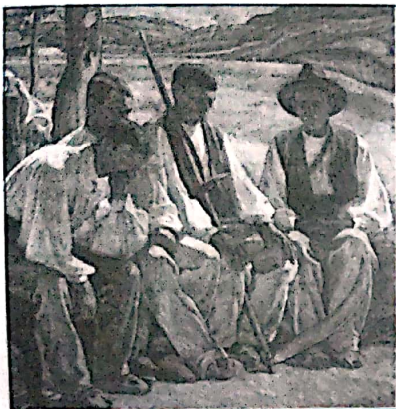
● Paul Georgescu, **Prefață la romanul *Ion*** (ediția din 1967)

„Figura centrală a cărții e un flăcău voinic, deștept, energic, care suferă de sărăcia lui, și care se crede, prin calitățile enumerate, capabil de o altă soartă. O parte din vechea critică l-a categorisit drept brută, individ șiret, condus de violențele și vicleniile instinctului. [...] Am greși dacă am face din Ion un arivist, dacă l-am judeca în afara mobilului acțiunii sale, pământul. Prin căsătoria sa cu Ana, Ion vrea să obțină pământ. E vorba de un ideal fundamental, care, în condițiile respective, reprezenta cu mult mai mult decât înavuțirea. Pământul, pentru Ion, însemna și ***situație socială, demnitate umană, posibilitatea de a munci cu folos.*** *El e o energie care nu s-a putut constitui încă într-o personalitate. El încearcă să depășească starea de mizerie, de inferioritate socială și morală în care e ținut. [...] Țăranului sărac îi era interzis, practic, orice acces la altă situație socială. [...] El nu se poate afirma în limitele rigide ale colectivității sale ..."*

* * *

Criticul contemporan vede în Ion un personaj tragic, a cărui dramă umană este credibilă. Mobilul fundamental al acțiunilor sale cinstite sau incorecte este mizeria, cu implicațiile ei psihologice și sociale. Pentru acest țăran, pământul era măsura tuturor lucrurilor și dobândirea lui însemna — deopotrivă — avere și demnitate socială, bunăstare și recâștigare a poziției





Camil Ressu, *Cosași odihnindu-se* (fragment)



pierdute de către un tată alcoolic, în comunitatea rurală în care trăia.

* * *

Așadar, personajul celui dintâi roman al lui Rebreanu a suscitat, în viziunea criticilor, o triplă ipoteză: **prima interpretare** îl vede ca pe un țăran sărac, lacom de pământ din pricina pauperității, șiret, încăpățânat, capabil de compromisuri morale, renunțând la iubirea adevărată și simulând ceea ce nu simte, totul cu scopul unic de a câștiga avere. Existența lui se desfășoară la un nivel instinctual, atât în privința condiției materiale la care accede, cât și în privința manifestării erotice. E. Lovinescu și Tudor Vianu l-au caracterizat drept un primitiv și un senzual ducând *„o viață animalică puternică”*. Pentru Vianu eroul pare *„idealizat”*, căci idolatria lui în raport cu stăpânirea terenurilor agricole ale lui Baciu și pasiunea concentrată în posedarea femeii îndrăgite au *„o măreție reprezentativă”*. În viziunea ambilor critici, personajul se manifestă liniar între lăcomia de pământ, transformată în obsesie, și o senzualitate frustă, fără complicații sufletești. Lovinescu remarcă și alte două trăsături esențiale din psihologia eroului, și anume energia robustă și voința.



că Ion și-a simțit moartea de când și-a dăruit bisericii averea. Preotul îl dădu drept pildă tuturor bunilor creștini:

— Biserica este leagănul nostru, unde ne întoarcem când ne-a obosit viața, unde veșnic găsim mângâiere și înălțare, este scutul neamului nostru credincios și asuprit. Cine dăruiește bisericii, dăruiește poporului și cine dăruiește poporului, preaslăvește pe Dumnezeu. Câtă vreme biserica noastră va fi mare și statornică toate vijeliile și urgiile lumii le vom înfrunta cu tărie...

Nici un ochi nu rămase însă uscat atunci când, prin gura preotului, Ion își luă rămas bun de la părinți, de la toți prietenii și cunoscuții. Iar când în sfârșit pomeni pe George care i-a curmat viața pământească, și-i zise „te iert, căci n-ai știut ce faci”, tot norodul izbucni într-un hohot de plâns și Zenobia, năucită de jale, se izbi cu capul de dunga coșciugului, încât d-abia o potoliră cei dimprejur.

Pe urmă Ion fu coborât în pământul care i-a fost prea drag, și oamenii au venit pe rând să-i arunce câte o mână de lut umed care răbufnea greu și trist pe scândurile odihnei de veci. [...]

Abordarea textului în clasă

- Explicați de ce majoritatea titlurilor de capitole din romanul *Ion* cuprind un singur termen (de obicei substantival) și justificați semnificațiile lor extinse la scara întregii narațiuni polifonice.
- Prezentați copilăria și viața de familie a lui Ion, pentru a găsi argumentele de profunzime în favoarea justificării comportamentului său ulterior.
- Refaceți, cu ajutorul scenelor tradiționale prezentate în roman (nașterea, nunta, hora, moartea, praznicul etc.), tiparul lumii rurale autohtone; argumentați motivațiile revoltei protagonistului operei literare față de limitele prea rigide ale acestui tipar ancestral de civilizație.
- Prezentați condiția femeii în universul țărănesc și importanța zestrei în ritualul întemeierii unei familii; caracterizați-le, succint, pe Zenobia, pe Ana și pe mama ei, pe Florica și pe femeile din familiile Herdelea, Belciug etc.
- Reconstituiți atmosfera din școala și din biserica sătească, împreună cu aceea din familiile de intelectuali care animă viața spirituală din Pripas.
- Urmăriți-l pe Titu Herdelea în peregrinările lui prin localitățile apropiate sau mai depărtate de Pripasul natal și interpretați observațiile sale lucide asupra vieții sociale rurale și citadine.

Repere de interpretare

Un erou reprezentativ pentru țărănimea transilvăneană la începutul secolului al XX-lea

Activitatea de nuvelist a romancierului a fost dublată de o intensă perioadă de cât mai exactă documentare la fața locului (în satul natal Prislop, devenit în roman Pripas) și de elaborare a romanului, care a durat șapte ani, din 1913 până în 1920. Prima redactare, de circa trei sute de pagini, s-a intitulat *Zestrea*, semn distinctiv al importanței covârșitoare a dotei în lumea rurală, aceea care fixează statutul

uman din punct de vedere economic și social. Proiectul inițial a fost abandonat și reluat de câteva ori, forma finală apărând cu titlul *Ion*, pentru că autorul însuși a mărturisit intenția de a face din protagonistul operei sale **un tip reprezentativ** pentru întreaga clasă țărănească din Transilvania la începutul secolului al XIX-lea. După apariția cărții, al cărei impact a fost uriaș, un critic atât de reticent, precum E. Lovinescu, o compară entuziast cu *„îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit"*. Aceeași voce critică de mare autoritate în epocă îl fixează pe Liviu Rebreanu drept „creatorul obiectiv" prin excelență al romanului românesc, conceput în forme moderne și dispunând de o arhitectură narativă impecabilă. Anul 1920 este — în beletristica națională — *„o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice" (Istoria literaturii române contemporane)*.

Structura romanului este riguroasă și constituită din **două părți narative ample**, care se deschid simetric într-un număr echilibrat de „evantaie epice". Titlurile acestora sunt metaforice și evidențiază dilema din sufletul protagonistului pus mereu să opteze pentru *„glasul pământului"* sau pentru *„glasul iubirii"*. Datorită mentalității ancestrale a lumii în care s-a născut, dintr-un instinct atavic, tânărul flăcău sărac din Pripas vrea, în primul rând, pământ. În desfășurarea romanului, există **două scene simetrice**, dar cu **semnificații antitetice**, în care protagonistul este prezentat în relația sa cu pământul descris ca o ființă: prima scenă aparține capitolului „Zvârcolirea" din *Glasul pământului* și îl înfățișează pe Ion contemplând fostele terenuri agricole vândute de familia sa. În timp ce personajul uman *„se simțea mic și slab, cât un vierme pe care îl calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place"*, pământul căpătase statura unui *„falnic și neîndurător stăpân"*. Regretul că acel spațiu nu-i mai aparține și evlavia resimțită în fața întinderilor nesfârșite sunt formulate în exclamațiile: *„Locul nostru, săracul!..."* sau *„Cât pământ, Doamne!"* El recunoaște că dragostea de teluric l-a stăpânit din copilărie, promițându-și că va redeveni cândva proprietarul acestuia: *„veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimașă: trebuie să aibă pământ* ***mult****,* (subl. ns.) *trebuie! De atunci pământul i-a fost mai drag ca o* ***mamă****"* (subl. ns.); a doua scenă aparține capitolului „Sărutarea" din *Glasul iubirii*, care surprinde schimbarea raportului sufletesc dintre erou și pământ. Deși se căsătorise cu Ana Baciu și învinsese cerbicia socrului său care îi cedase întreaga avere, Ion constată că posedarea pământului, după care tânjise atâta, nu-i mai crea voluptatea inițială. Ion devine un uriaș, iar pământul ajunge umilit și cucerit ca o iubită credincioasă: *„pământul se închina în fața lui tot... și tot era al lui, numai al lui acuma.* [...] *Apoi încet, cucernic, fără a-și da seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud.* [...] *Își înfipse mai bine picioarele în pământ, ca și cum ar fi vrut să potolească cele din urmă zvârcoliri ale unui dușman doborât. Și pământul parcă se clătina,* ***se închina*** (subl. ns.) *în fața lui."*

Instinctul posesiei în sens material este dublat și de **conștiința unei inferiorități sociale moștenite**, împotriva căreia el se revoltă. Ion vrea să fie respectat și știe că, într-o societate rurală cu legi consfințite din timpuri străvechi, considerația morală este direct proporțională cu mărimea și cu valoarea pământului posedat. În afara dorinței legitime de a fi respectat de consăteni, eroul simte nevoia să refacă — prin efort propriu — prestigiul pierdut al neamului Glanetașilor din motive obiective și subiective, familie căzută în sărăcie și tocmai de aceea mai disprețuită de chiaburii satului decât cei care nu avuseseră niciodată avere. O altă motivație profundă o constituie entuziasmul eroului pentru munca pământului, în care vede depozitara energiei umane și țelul esențial al vieții: *„Glasul pământului pătrunde năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l"* și acoperind — mult timp — toate celelalte voci interioare.



Tot el îl asociază — prin ambiție, lipsa oricărui scrupul moral și setea de parvenire socială — cu ariviștii din proza lui Balzac și a lui Stendhal: dacă Julien Sorel, eroul stendhalian al romanului ***Roșu și negru***, o cucerea pe doamna de Renâl din ambiție și cu nostalgia plebeului de a-și asigura accesul în lumea snoabă și închisă a aristocrației, Ion al Glanetașului o detestă pe Ana Baciu, urâtă, stângace și lipsită de farmec, seducând-o cu țelul unic de a-l șantaja pe chiabur să i-o dea în căsătorie și să-l înzestreze cu întreg pământul deținut. Lovinescu face dovada că nu a înțeles exact importanța deținerii unui teren agricol în spațiul rural, afirmând cu nejustificat dispreț că disputa dintre cei doi s-a consumat *„pentru câțiva bulgări de pământ, simbol al zădărniciei omenești"*.

Cea de-a doua interpretare distinctă îi aparține lui G. Călinescu, care nu acceptă așezarea romanului în descendența ***Ciocoilor vechi și noi*** de N. Filimon și nici a ***Marei*** de I. Slavici, recuzându-i protagonistului calitatea de a întruchipa un ambițios. Criticul îl disociază de filiația posibilă cu Dinu Păturică sau cu un *„Julien Sorel rural"*, căci îi refuză recunoașterea capacității intelective. Dacă noțiunea de ambiție — explică criticul — *„presupune o conștiință largă care să-și reprezinte o finalitate"* alături de *„plăcerea gratuită a jocului imaginativ"*, în schimb Ion *„nu e inteligent și, prin urmare, nici ambițios"*. Exegetul sever nu vede în dorința eroului de a câștiga pământul lui Baciu nici obsesie, nici un ideal, nici o formă de idolatrie ingenuă, nici misticism, ci *„o lăcomie obscură"*, similară cu aceea a oricărui țăran dornic să beneficieze de o zestre prin căsătorie și de o poziție socială respectabilă printre consătenii avuți: *„Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion"*. Refuzând în persoana acestuia inteligența, puterea imaginativă și strălucirea ambiției, Călinescu reduce personajul la dimensiunea unei





„brute căreia șiretenia îi ținea loc de deșteptăciune”. Ideea de a o seduce pe Ana nici măcar nu i-a aparținut lui, ci i-a fost sugerată de prietenul său, Titu Herdelea. Dacă ar fi fost un individ capabil, *„s-ar fi informat temeinic asupra formalităților întocmirii actului dotal și l-ar fi vârât pe socru într-un cerc de fier procedural”*. Dimpotrivă, Ion, naiv, fără instrucție juridică, s-a mulțumit cu simpla făgăduială obținută din partea lui Baciu și rămâne perplex când șiretul țăran cu experiență refuză, ulterior, să-și mai respecte cuvântul. Conflictul între rivalul tânăr și cel bătrân se desfășoară la nivelul verbal (al amenințărilor, al injuriilor, al promisiunilor anulate de retractări succesive), apoi la cel al încăierării sfârșite cu înfrângerea celui mai puțin răbdător, și anume Vasile Baciu. Ca și în romanul ***Mara***, conchide criticul, *„îndărătul indivizilor stau grupurile simbolizate, conflictul fiind în fond între categorii: familia lui Glanetașu vrea să absoarbă averea lui Vasile Baciu”*.

A treia interpretare le aparține criticilor Paul Georgescu și Al. Piru, care le reproșează predecesorilor atât neînțelegerea resorturilor intime ale sufletului țărănesc, nelipsit de complexitate, cât și refuzul de a-i acorda personajului dreptul la o viață spirituală. Dintr-o asemenea perspectivă reducționistă, un țăran ca Ilie Moromete, cu gustul speculației ideatice și plăcerea de a fabula prin intermediul povestirii, ar apărea drept un erou neverosimil. Al. Piru tranșează lucrurile astfel: *„Caracterizarea lui Lovinescu duce la concluzia greșită că Ion e o abstracție golită de viață, întruparea unei monomanii; aceea a lui Călinescu conduce la încheierea paradoxală că, la țară, nu există oameni inteligenți”* („Studiu introductiv” la ***Liviu Rebreanu***, din 1970).



Imagine din filmul *Ion, blestemul pământului, blestemul iubirii*, (regia: Mircea Mureșan), 1979

În partea a doua a romanului, când a obținut pământul râvnit, după umilințe, certuri, bătăi, judecăți, compromisuri, lașități și cruzimi, Ion descoperă că terenurile cu holde smulse lui Vasile Baciu cu forța nu-i mai aduc satisfacția de odinioară și că el nu se simte un om împlinit, așa cum își închipuise. Trebuie să recunoască faptul că viața omului este lipsită de sensul ei fundamental, atâta timp cât sentimentele lui de dragoste sunt ignorate și zăgăzuite. Iubirea pentru ispititoarea Florica revine în prim-planul existenței sale și, cu voința lui bine cunoscută, ce nu admite opreliști, nici cutume morale (fata se căsătorise între timp), ajunge la intenția de adulter, care îi va fi fatală. Drama sentimentală a lui Ion iese din tiparul strict al vieții în mediul rural și **capătă valoare generalizatoare**, căci numai afectivitatea împlinită — concentrată în *„glasul iubirii”* — asigură ființei omenești echilibrul interior atât de necesar și justificarea rostului pe lume al existenței sale individuale.

Lumea satului — o varietate de tipologii omenești

Romanul debutează cu descrierea minuțioasă (procedeu tipic realist) a satului Pripas, copleșit de căldura unei zile toride de vară. Fiind o zi de duminică, întreg satul se reunise la hora tradițională, prilej pentru autor de a fixa, ca-ntr-o ramă socială și umană, relațiile dintre personaje, stratificarea lor în ierarhia rurală, conflictele vizibile ori încă latente între diferitele grupuri de interese, ezitările dureroase ale lui Ion, care își dă întâlnire cu Ana, fiica lui Vasile Baciu, sub privirea mustrătoare a Floricăi, fata văduvei lui Maxim Oprea. Alexandru Pop-Glanetașu, tatăl eroului, încearcă umil *„ca un câine”* să fie luat în seamă de chiaburii satului, care îl ignoră vădit și se retrag din calea celui sărăcit. Tot astfel va proceda G. Călinescu în primele pagini ale *Enigmei Otiliei*, făcând portretele tuturor personajelor reunite în jurul mesei de joc, în casa din strada Antim, ca și Marin Preda descriind fierăria lui Iocan, unde adunările țărănești duminicale sunt prezidate, cu autoritate nedezmințită, de către Ilie Moromete.

Vasile Baciu, om înstărit și avar, dorește să-și conserve averea prin căsătoria fetei sale tot cu un flăcău avut, în persoana lui George a Tomii. Atenția premeditată pe care fiul Glanetașului o acordă Anei declanșează un dublu incident: Baciu, alcoolic inveterat, stârnește un scandal, risipind atmosfera sărbătorească a horei și insultându-l public pe tânăr; acesta își ia revanșa, îmbătându-se la cârciuma lui Avrum și bătându-se sălbatic cu George Bulbuc. Rădăcinile mai adânci ale conflictului sunt însă altele: Vasile fusese, ca și Ion, un „sărăntoc” și urcase în ierarhia rurală prin metoda clasică: se însurase cu o fată urâtă, dar bogată, viitoarea mamă

a Anei; Ion îi răscolește amintirile neplăcute ale tinereții sale, frustrările uitate și compromisurile jenante de odinioară. Ion este propria imagine a setei de pământ și a arivismului care îl stăpâniseră cândva; pe de altă parte, Ion și George erau tineri, în putere, mereu în frunte la muncile agricole și la petrecerile câmpenești, disputându-și întâietatea în fața tineretului din Pripas, îndeosebi ascendentul asupra fetelor curtate de ei.

Sub semnul greu al „glasului pământului"

În dimineața următoare, Ion se duce să cosească locul unic care mai rămăsese familiei din zestrea Zenobiei, dar sufletul lui *„se zvârcolește"* între imboldul de a asculta de *„glasul pământului"* sau *„de cel al iubirii"*. Se întâlnește cu Ana, care-i duce de mâncare părintelui ei, dar și cu Florica, pe care o sărută fără să se mai poată opri. Ana observă cuplul înlănțuit și se întristează, așteptând cu răbdare ca flăcăul iubit să-și întoarcă afecțiunea către ea. Între timp, satul află despre bătaia care avusese loc în noaptea precedentă, opiniile fiind împărțite: învățătorul Zaharia Herdelea și fiul său, Titu, trec de partea lui Ion, iar preotul Belciug îi susține pe Vasile Baciu și pe familia Bulbuc. Furios și îndârjit, părintele îl jignește pe Ion în plină biserică, în duminica următoare, dându-l ca exemplu negativ în predica susținută cu acest prilej. Obidit, tânărul se consolează în brațele Floricăi, promițându-i că o va lua de soție, în ciuda condiției sale de fată săracă și a opoziției familiei Glanetașilor. Zenobia fusese avută și nu tolera ideea unei nurori fără zestre, batjocorindu-și fiul că trage a sărăcie și că nu se va dovedi în stare să-și scoată neamul din condiția pauperă în care-l aduseseră indolența și alcoolismul tatălui.

Dragostea de pământ se dovedește, însă, mai tiranică, și Ion, înștiințat că George o curtează insistent pe odrasla Baciului, se îndepărtează temporar de Florica. În familia învățătorului se declanșează o mare tulburare, atât din pricina neînțelegerilor cu preotul, cât mai ales din cauza Laurei, fiica cea mare; aceasta îl iubește pe Aurel Ungureanu (student la medicină), dar este cerută în căsătorie de George Pintea (student la teologie), care primise deja o parohie și era dispus să o ia pe Laura fără zestre, spre ușurarea părinților ei. Răzvrătită la început, ea consimte în cele din urmă și le permite părinților să dea un răspuns afirmativ tânărului preot.

Ion, stăpânit de patima pentru pământ, trage cu plugul brazdă nouă, luând o parte din ogorul lui Simion Lungu, care, întărâtat de Belciug, îl dă în judecată. Deși se împăcase neoficial cu acesta chiar în ziua stabilită pentru proces, va fi condamnat la două săptămâni de închisoare. Învățătorul intervine, scriindu-i o *„jalbă"* către forurile juridice superioare, dar este preocupat mai ales de sosirea noului ginere, care trebuia întâmpinat cum se cuvine. Ion se întorsese în sat, cu intenția precisă de a-l obliga pe chiaburul Baciu să-i dea fata cu o zestre cât mai apreciabilă. În acest scop, o curtează insistent pe Ana, o așteaptă răbdător în fiecare seară, după plecarea lui George, pretendentul ei oficial, abuzează de credulitatea ei și o seduce, lăsând-o însărcinată. Bănuind relația celor doi, George îi pândește o noapte întreagă și, căpătând dovada, se retrage mândru. În timp ce familia Herdelea și cea a lui Pintea asistă cu solemnitate la oficierea logodnei celor doi tineri, Ana, tot mai îngrijorată că Ion o ignoră voit, iar George o ocolește cu reproș nedisimulat, așteaptă ca „rușinea" maternității ei nelegitime să fie dată în vileag. Tot satul clevetește pe seama fetei înșelate, numai tatăl acesteia crede că Ana a păcătuit cu logodnicul ei și așteaptă ca flăcăul să i-o ceară oficial de soție. Nerăbdător, bătrânul părinte se duce personal să lămurească lucrurile, dar află consternat că nu George este tatăl viitorului prunc. Întrezărind adevărul, își lovește fata cu o furie dementă și o trimite la cel cu care păcătuise. Ion refuză să-i vorbească, recomandându-i să se întoarcă acasă. Periplul bietei fete, alungate

Lectura din perspectiva actualității

De fapt, personajul principal al romanului este un flăcău voinic, energic, muncitor, conștient de faptul că inferioritatea lui materială constituie o nedreptate în discordanță cu înzestrarea sa nativă, dorind în mod firesc să o depășească. Familia lui nu fusese săracă, ci pauperizată treptat, tatăl eroului risipind zestrea Zenobiei și atrăgând oprobriul consătenilor și al feciorului său. Acesta din urmă trăiește un acut sentiment al injustiției sociale și chiar al **unei fatalități** care planează asupra lui. Prima dovadă de inteligență lucidă este însăși conștientizarea condiției sale precare, resimțite ca o umilință. Cea dintâi încercare de a ieși din cercul de fier al unei predestinări o reprezintă faptul că învățase bine la școală și că era dornic să se evidențieze în toate împrejurările (la muncă, la horă), printre consăteni. În calitatea lui neoficială, dar recunoscută de ceilalți, de conducător al tineretului sătesc, o impresionase pe Ana Baciu, care se îndrăgostise de el, și intră în conflict cu George Bulbuc, care-i dispută întâietatea. Când preotul din Pripas îl jignește în public, ori când Vasile Baciu îi refuză mâna fetei lui numindu-l „sărăntoc", flăcăul se revoltă animat de spiritul revanșei. Baciu îl preferă pe rivalul său, nu pentru că l-ar depăși în privința calităților fizice sau morale, ci pentru că este „fecior de chiabur" și cu o treaptă socială mai sus decât el. Așadar, avuția în iugăre reprezenta criteriul unic al ierarhizării sociale în lumea rurală, calitățile individuale ale omului fiind minimalizate sau chiar ignorate. Deși tânărul ascultă de „glasul" tiranic al pământului, atitudinea lui era un fapt uzual în mentalitatea țărănească: Alexandru Glanetașu se însurase cu Zenobia care avusese o zestre bună, iar Vasile Baciu procedase la fel. Și totuși, viitorul socru al lui Ion și-a iubit soția până-ntr-atât, încât, la moartea ei — cauzată de nașterea Anei — devine alcoolic și nu-și mai suportă fiica, pe care, în mintea lui abulică, o acuză

▶▶▶


probabil de sfârșitul prematur al mamei sale.

Paul Georgescu este de părere că deținerea pământului înseamnă pentru erou mai mult decât pragmatica înavuțire, conturând un ideal de viață: *„pământul — pentru Ion — însemna și situație socială, demnitate umană, posibilitatea de a munci cu folos...”*. El nu este un simplu arivist, dornic de închiaburire — precum familiile Baciu sau Bulbuc —, ci o personalitate pozitivă, care vrea cu orice preț să depășească starea de mizerie, de inferioritate socială și morală, la care părea condamnat. Mijloacele alese de personaj pentru a izbândi sunt blamabile, dar mobilul acțiunii sale rămâne rezonabil. Disperarea lui, din care rezultă în parte și comportamentul său, este cauzată de faptul că și-a dat seama că îi este practic interzisă orice cale normală de acces la o altă condiție socială, în ciuda puterii sale de muncă, a hărniciei și a altor însușiri notabile pentru a reuși. O eventuală căsătorie cu Florica, fiica unei văduve fără nici o avere, ar fi pecetluit starea de pauperitate a viitorului cuplu. De aceea, mariajul silnic cu Ana îi apare cu claritate drept singura posibilitate de-a ieși din sărăcie și, mai ales, **de a-și schimba condiția primordială**: *„Mă moleșesc ca o babă năroadă. Parcă n-aș fi în stare să mă scutur din calicie. Las', că-i bună Anuța.”* În mintea lui, Ana era atât de legată de pământurile tatălui său, încât flăcăul, când se gândea la fată, simțea nevoia să revadă ogoarele aflate în posesia țăranului bogat: *„Trecea deseori, parcă înadins, pe lângă pământurile*


Casa memorială „Liviu Rebreanu” din comuna care astăzi poartă numele romancierului, aflată în apropierea Năsăudului.

de peste tot, ca o întruchipare a acelei „mater dolorosa” (în viziunea lui Tudor Vianu), bătăile crunte administrate de tatăl ei, cu scopul învederat de a-i provoca un avort, stârnesc mila sătenilor. Atât în mâna tatălui denaturat, cât și a omului îndrăgit de ea, dar care are un suflet cinic și o comportare josnică, Ana nu poate fi decât o victimă și un instrument docil: Vasile Baciu, bogat, însă păstrând conștiința originii sale modeste, dorește un ginere care să-l înalțe pe treapta socială; în schimb, Ion se comportă ca un arivist și calcă în picioare demnitatea și sentimentele sincere ale fetei pângărite chiar de el.

Ca să-și ajute familia confruntată cu dificultăți materiale, Titu acceptă să devină ajutor de notar în satul Gargalău, unde declarațiile sale patriotice nu sunt bine primite de notabilitățile de origine maghiară ale locului și este concediat după numai două luni de practică. Acasă, necazurile urmează unul după altul: Ion mărturisește judecătorului că învățătorul i-a redactat jalba și acesta intenționează să se răzbune pe Herdelea; învățătorul fusese dat în judecată de banca la care nu mai achitase de mult ratele pentru mobila din salon și se temea să nu fie destituit, pentru că protectorul său fusese înlocuit de un oficial ungur, căruia nu-i plăceau lecțiile cu tentă patriotică ținute copiilor de țărani.

La intervenția împăciuitoare a preotului Belciug, Ion acceptă în sfârșit să se tocmească cu Vasile Baciu asupra zestrei oferite Anei. După îndelungi parlamentări, acuze și insulte reciproce, chiaburul îi cedează toate pământurile și cele două case, pentru a-și vedea fata măritată înainte să nască și a nu se face definitiv de râsul satului. Bătrânul pregătește totuși ceva, deoarece nu consimte deocamdată decât la o punere în posesie stabilită printr-un acord verbal cu martori. Capitolul intitulat „Nunta” înfățișează atât cununia Laurei cu George Pintea cât și aranjamentul marital dintre Ana și Ion. În mijlocul veseliei generale, tânăra mireasă, umilită de compromisurile la care asistase, urâțită de efectele sarcinii avansate și de bătăile la care a fost supusă permanent, surprinde cu tristețe privirile încărcate de dragoste ale mirelui, îndreptate tot asupra Floricăi, invitată la nuntă.

Partea a doua a romanului începe cu dezvăluirea planului lui Vasile Baciu, care intenționează să-și înșele ginerele nedorit și să nu-i mai ofere nimic din zestrea promisă. Aflând adevărul, furia, dar și confuzia lui Ion nu mai cunosc margini, descărcându-se din nou asupra nevinovatei femei de lângă el. Vrăjmași de moarte, ginerele și socrul merg la învățător pentru a media o înțelegere între ei, dar nu reușesc decât să se ia la bătaie și apoi s-o alunge amândoi pe Ana, adăpostită de o vecină cu suflet milos.


Imagine din filmul *Ion, blestemul pământului, blestemul iubirii*

Condiția intelectualului în satul ardelean

Sfătuit de preotul Belciug, care urmărește deja un interes personal și trece de partea lui, Ion își dă socrul în judecată. Între timp, se pregătesc alegerile locale pentru deputați, în care Titu se implică plin de entuziasm, încercând să-i atragă pe țăranii cu drept de vot de partea candidatului român. Tatăl său este confruntat cu numeroase probleme: licitația mobilierului din casă avusese loc, Belciug cumpărase și el o masă, dar, când vine a doua zi s-o ridice, dăscălița îl jignește poftindu-l afară, motiv pentru preotul ultragiat să o dea în judecată; învățătorul însuși este implicat într-un proces de calomnie, inițiat de judecătorul ungur, care nu-l iertase că l-a ajutat cândva pe Ion împotriva deciziei sale; în fine, inspectorul școlar îi cere într-o scrisoare, să-l sprijine pe candidatul de origine maghiară, promițându-i diferite avantaje, spre indignarea lui Titu. Apropierea datei alegerilor sporește tensiunea între tată și fiu, cel dintâi — fiind încredințat că numai astfel va fi ajutat la proces — trece de partea candidatului ungur, care câștigă alegerile cu numai cinci voturi în plus. Decepționat, Titu își găsește un alt post de ajutor de notar în satul Lușca, unde se atașează de o tânără învățătoare, Virginia Gherman. Bucuria familiei Herdelea renaște o dată cu scrisoarea Laurei, care îi asigură pe cei dragi că este fericită. Convins că la proces nu i se va întâmpla nimic rău, Herdelea îl învață pe Ion ce trebuie să spună, pentru a fi declarați amândoi nevinovați. Dar țăranul este preocupat de propriul lui proces cu Vasile Baciu, la care nu renunță defel, deși bătrânul îi cedase, de data aceasta cu acte, jumătate din averea deținută.

Nefericita Ana înțelege că Ion n-a iubit-o niciodată, dorind exclusiv averea ei. Totuși mai speră că maternitatea apropiată și aducerea pe lume a unui moștenitor vor îmblânzi atitudinea rece și dușmănoasă a bărbatului său. Ea va da naștere unui băiețel voinic, chiar pe câmp, în timpul seceratului, producând singura bucurie acestui suflet feminin atât de chinuit. Pentru Ion, setea de avere se dovedește mai puternică decât afecțiunea paternă, în sufletul lui văzând în copil o legătură indestructibilă cu Ana, fapt ce-l îndepărta iremediabil de fosta lui iubită. Nici la proces nu are câștig de cauză, autoritățile condamnându-l la o lună de închisoare și la o sută de coroane amendă.

Zaharia Herdelea primește și el o condamnare de opt zile și o amendă de cincizeci de coroane, fiind și suspendat din funcție, cu toate compromisurile făcute anterior. După o așteptare încordată, își face apariția în sat tânărul învățător Nicolae Zăgreanu. Ghighi, mezina familiei Herdelea pleacă în parohia unde locuiesc Laura și soțul ei, iar Titu, dezamăgit de preferința Virginiei Gherman pentru un plutonier de jandarmi ungur, se mută în satul Măgura, tot ca practicant notarial. Ironia sorții face ca bătrânul său tată destituit să primească postul de „scriitor" la cancelarie chiar de la Grofșoru, candidatul care pierduse alegerile din cauza lui.

Ion este în fine, mulțumit, căci socrul, înspăimântat de perspectiva procesului, îi încredințează toată averea sa. În schimb, Ana devine tot mai preocupată de gândul morții, mai ales după ce contemplase liniștea și seninătatea chipului lui moș Dumitru, care-și dăduse sufletul în ograda Glanetașilor, unde se pripășise.

Învățătorul și soția lui se mută într-o căsuță din Armadia, mai apropiată de locul unde-și avea slujba Herdelea. Ghighi se întoarce acasă cu vestea că Laura născuse o fetiță. Noul învățător din Pripas începe s-o curteze pe Ghighi, în vreme ce fratele ei, Titu, muncește îndârjit ca să strângă banii necesari pentru a trece munții și a ajunge în Regat. Belciug, ocupat cu ridicarea noii biserici la care visase întreaga viață, începe să regrete plecarea lui Herdelea, colegul său de generație.

▶▶▶

lui Vasile Baciu. Le cântărea din ochi, se uita dacă sunt bine lucrate și se supăra când vedea că nu sunt toate cum trebuie. Se simțea stăpânul lor și-și făcea planuri în legătură cu ele". Concluzia formulată de critic este netă: *„Într-o lume în care toate valorile au prețul lor transformat în iugăre, un tânăr capabil și energic nu poate tinde decât către iugăre, pământul fiind măsura tuturor lucrurilor".* Nu se explică vădita complexitate a personajului numai prin aprecieri antitetice, făcându-l să oscileze între instinctul atavic de acumulare gratuită sau o pornire idolatră. Putem să ne închipuim că a dorit să refacă și averea compromisă a familiei, redându-le bătrânilor săi părinți un prestigiu pierdut, iar numelui Glanetașilor — o prestanță demult uitată. Un alt tip de țăran, Ilie Moromete, va putea fi — într-o epocă diferită — un contemplativ și un erou care cinstește valori mai presus de pământ. Dar, ca să devină un spirit filozof, nici personajul moromețian nu-și îngăduie să ajungă un sărăntoc, ci se cuvine să rămână un exponent liber al clasei lui sociale, posesor al mai multor pogoane de pământ.

Tragismul situațional din romanul scriitorului modern se datorează și **inadecvării** frecvente **a cuplurilor sentimentale**. Astfel, Ana Baciu fusese sincer iubită de George, care o curtează asiduu până în momentul când are dovada indubitabilă a relației ei trupești cu Ion. Fiica lui Baciu nu-l iubise, dar i-a fost recunoscătoare pentru atenția acordată și se supusese, un timp, voinței paterne. Ca orice fată lipsită de grație fizică și de frumusețe, Ana se lăsă impresionată de bărbăția afișată de Ion, ca și de faptul că este cel mai mândru flăcău din sat. I se dăruiește cu mult curaj, sperând cu naivitate în pretinsele lui afirmații de atașament pentru ea. Eroina se autoiluzionează vreme de trei ani, pentru că trăiește un sentiment autentic și înțelege să aștepte un reviriment în comportamentul bărbatului îndelung râvnit. Ion este responsabil moral de sinuciderea tinerei femei, în sufletul căreia pofta de viață și de iubire a secat prea curând. Pe de altă parte,

▶▶▶



George se va căsători cu fiica văduvei lui Maxim, cea mai săracă din sat, nu din dragoste, ci din dorința de a-l contraria pe Ion și de a se răzbuna pe rivalul etern, care i-a luat-o pe Ana. Și el își asumă riscul de a se însura cu o fată despre care știe sigur că nu l-a iubit niciodată, fiindu-i numai recunoscătoare că i-a oferit bunăstare și o altă poziție socială în lumea atât de conservatoare a satului. **Simetria inițială** dintre posibilele cupluri este tulburată de ambițiile și reacțiile contradictorii ale personajelor: Ion și Florica se potrivesc atât prin frumusețe, hărnicie, pasiune împărtășită reciproc, cât și prin situația lor materială modestă; Ana și George aparțin unor familii înstărite și, fără să strălucească, se stimează ca prieteni și se înrudesc printr-o concepție similară de viață. **Unirea neadecvată a perechilor**, realizată prin **trădarea sentimentelor reale**, le aduce nefericire și provoacă tragedii: Ana renunță de bunăvoie la viață, Ion plătește cumplit indecizia sentimentală și incapacitatea de a alege ferm *„glasul pământului"* sau pe acela *„al iubirii"*, George va ajunge în detenție, Florica rămâne ca și văduvă. Privindu-și bărbatul — care a ucis nu din dragoste, ci din ură și din mândria virilă de a nu fi înșelat –, Florica îl urmărește cu ochii întristați și cu *„inima chinuită"*. El îi atrage atenția să se poarte cu demnitate, fiindcă *„cine știe când s-o mai întoarce"*, urmând să ispășească omorul premeditat cu ani grei de temniță. ▶▶▶



Fanny Rebreanu, soția scriitorului

În zodia arzătoare a „glasului iubirii"

Într-o zi, Ion află că Florica se mărită cu rivalul său dintotdeauna; neputându-se stăpâni, se duce la nuntă, urmărind-o cu o privire mustrătoare și totuși încărcată de regrete și dorințe refulate. Ana îl observă resemnată și, avertizată de oloaga satului, Savista, că bărbatul ei tot n-a renunțat la Florica și că îl va denunța lui George, se sinucide; nefericită, mereu înșelată, lipsită de afecțiunea tatălui (după moartea prematură a mamei), ca și de iubirea bărbatului în care și-a pus toate speranțele unui suflet zdrobit, Ana se duce în grajd și se spânzură (așa cum îl văzuse pe cârciumarul Avrum), pentru a regăsi pacea lăuntrică, descoperită cândva pe chipul lui moș Dumitru.

După sfârșitul tragic al tinerei femei, „un blestem" parcă apasă asupra lui Ion al Glanetașului. Este din ce în ce mai îngrijorat de soarta fiului său, Petrișor, pentru că, în cazul morții copilului, o clauză a moștenirii averii lui Baciu prevedea retrocedarea pământurilor către proprietarul lor inițial. Un gând premonitoriu, amestecat cu dorul pentru Florica, nu-i dă pace pe durata executării pedepsei de o lună în închisoare. Când se întoarce, își găsește fiul — înțărcat prea devreme — grav bolnav. După o săptămână, Petrișor moare, iar Vasile Baciu își cere averea înapoi. Într-o zi, secerând pe câmp, o întâlnește pe Florica și-și astâmpără patima pentru ea chiar sub mărul unde Ana născuse cu un an în urmă, fiind acum convins că aceasta ar fi trebuit să fie, de la început, perechea lui. Zaharia Herdelea revine în Pripas, după ce suspendarea din funcție i-a fost anulată, îngrijorat de apropierea sfârșitului de an școlar, când urma să fie inspectat. Controlul didactic se încheie negativ și i se cere să se pensioneze. Familia se mai înseninează la vizita soților Pintea, care o iau la Sângeorz, unde Titu este încurajat să vină în Regat de către doi dintre cumnații săi, care îi promit tot sprijinul lor.

Ion își înfrânge resentimentele și simulează o bruscă prietenie pentru George. Savista, ocrotită de George, își idolatriza stăpânul și o supraveghea pe nevasta lui să nu-i devină infidelă. Ea îi aduce la cunoștință despre frecventele întâlniri ale lui Ion cu Florica, instigându-l la răzbunare. Prieten cu Titu, care se pregătea de plecare, flăcăul i se confesează, recunoscând că era stăpânit de o patimă neînvinsă. Titu se oprește mai întâi la Sibiu și participă, în calitate de trimis al ziarului „Tribuna Bistriței", la adunarea generală a societății „Astra". Ion află că George urma să plece din Pripas cu tatăl său și o convinge pe Florica să-l primească. Avertizat de Savista, George se întoarce, sub un pretext, producând groaza femeii. El așteaptă calm lăsarea nopții și, când aude zgomote în grădină, iese cu sapa, lovindu-l de câteva ori pe musafirul nepoftit. Având o robustețe deosebită, Ion se târăște până sub nucul de lângă poarta casei lui George, unde își dă duhul în chinuri cumplite, fiind descoperit mort în dimineața următoare. Jandarmii îl ridică pe criminal, Florica rămâne singură, iar rămășițele celui decedat vor fi îngropate chiar în curtea lăcașului de cult, pentru că Belciug îl convinsese ca — în cazul morții sale inopinate — să-și lase averea bisericii sătești. Mulți îl regretă pe Ion, mai ales familia învățătorului, care i-a iertat greșelile comise în trecut. Bătrânul Herdelea se pensionează, Titu pleacă la București, Ghighi și tânărul Zăgreanu vor forma în curând un cuplu, Herdelea se împacă apoi cu Belciug, participând la sfințirea noii biserici. Viața satului merge înainte.

Câțiva oameni au murit (Ion, Ana, Avrum, moș Dumitru, copilul Petrișor), alții se vor naște pentru a le lua locul. În curând, va fi uitat și Ion, împreună cu obsesia lui pentru pământ, alte doruri și suferințe profund omenești venind să le înlocuiască pe cele abia trecute.

Romanul monografic al vieții țărănești

În ansamblul dezvoltării romanului românesc, *Ion* este cea dintâi realizare monumentală, deplin obiectivă, care-și propune investigarea unui mediu social pe toată întinderea sa. Imagine amplă și complexă a vieții sociale și naționale din Transilvania înainte de Unirea din 1918, *Ion* a fost precedat, în literatura noastră, de alte două opere însemnate: *Mara* (1906) de Ioan Slavici și *Arhanghelii* (1914) de Ion Agârbiceanu, aparținând — deloc întâmplător — tot unor scriitori de origine ardeleană.

Ca roman al vieții de la țară și al psihologiei colective a țărănimii, observate într-o anumită etapă istorică a devenirii sale în timp, *Ion* a fost, de asemenea, anticipat de nuvelistica excepțională a lui Slavici, de cea realizată de Agârbiceanu și, bineînțeles, de proza scurtă de inspirație rurală scrisă de Rebreanu însuși. Romancierul român, prin tematica abordată, se înscrie printre cei mai de seamă scriitori realiști ai literaturii universale, al căror obiect de studiu a fost — chiar înaintea sa — viața țărănimii în cadrul relațiilor social-materiale din lumea burgheză: Honoré de Balzac (*Țăranii*, 1844), Émile Zola (*Pământul*, 1888), Lev N. Tolstoi (povestirea *Cazacii*, 1863), Anton Pavlovici Cehov (*Țăranii*, 1897), polonezul Wladyslaw S. Reymont (*Țăranii*, 1904–1909, Premiul Nobel în 1924) etc.

Exerciții de redactare și compoziții

- Justificați, într-un eseu nestructurat, afirmația lui E. Lovinescu că romanul *Ion* a marcat trecerea de la proza de factură subiectivă la cea pe deplin obiectivă, contribuind decisiv la maturizarea literaturii noastre epice.
- Concepeți un eseu sintetic, în care să comparați eroii din mediul țărănesc în viziunea lui L. Rebreanu cu aceia imaginați de Ioan Slavici în nuvelele sale și în romanul *Mara*: Ion, George Bulbuc, Vasile Baciu, Belciug etc. în raport cu Iorgovan, Busuioc (*Pădureanca*), Mihu, Toader, Cosma (*Gura satului*), popa Tanda (din nuvela cu titlu omonim) etc.
- Adăugați dosarului critic prezentat în manual și alte referințe valoroase (consultând și volumul sintetic: *Liviu Rebreanu interpretat de...*); alcătuiți un eseu liber cu tema: „Romanul *Ion* în viziunea clasică și modernă a criticii."
- Ion — de la nevoia de posesiune a pământului la câștigarea demnității umane; realizați un eseu nestructurat sub forma unui studiu de caz, în care să țineți cont și de opiniile critice consacrate de istoria literară.
- Structurați o compunere de sinteză, unde să vă formulați opiniile despre inadecvarea cuplurilor sentimentale în romanul *Ion*, ca sursă a tragediilor omenești.
- Citiți capitolul dedicat lui Liviu Rebreanu în eseul critic *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu și justificați integrarea operei autorului în prima vârstă a romanului românesc, numită convențional „doricul"; concepeți un eseu structurat în care să analizați (așa cum procedează criticul referindu-se la *Pădurea spânzuraților*): structura compozițională, tipul de narator (omniscient, impersonal), forma de narațiune (la persoana a III-a), relația între timpul faptelor narate și momentul relatării lor, personajul-reflector și modalitățile sale de apariție în text, într-o perspectivă narativă complexă asupra romanului *Ion*.



Preotul Belciug *„văzu o milostivire cerească în întâmplarea aceasta sângeroasă"*, de vreme ce pământul, agonisit într-o viață de Vasile Baciu și obținut cu atâta efort de ginerele său, rămâne moștenire *„sfântului lăcaș"*. Uitând cât l-a nedreptățit și l-a jignit odinioară, i-a făcut *„mândrului creștin răposat"* cea mai frumoasă înmormântare, rostind o cuvântare funebră înduioșătoare. Chiar a decis să-i ridice, pe socoteala sa, o piatră de mormânt, spre a eterniza *„creștineasca danie a celui răposat întru Domnul"*. La slujba de înmormântare a participat întreg satul și cu toții au recunoscut că Ion *„a fost un om săritor și de ispravă"*, apreciindu-i meritele abia după moarte. Când rămășițele sale pământești fură coborâte în groapă și oamenii au aruncat creștinește câte o mână de pământ deasupra sicriului, *„lutul umed răbufnea **greu și trist** (subl. ns.) pe scândurile odihnei de veci"*.

Mărturisiri literare

„Pentru mine arta — zic artă și mă gândesc la literatură — înseamnă creație de oameni și viață. Astfel, arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creând oameni vii, cu viață proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Când ai reușit să închizi în cuvinte câteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decât toate frazele frumoase din lume.

Liviu Rebreanu, ***Jurnal***

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1972–1975.
- Lucian Raicu, ***Liviu Rebreanu, eseu***, Editura pentru Literatură, București, 1967.

„Pictorul sufletului stihial al mulţimilor"*

Liviu Rebreanu

Coordonate ale operei

Portrete în antiteză: Miron Iuga și Petre Petre — feudalul absolut și răzvrătitul fără voie

Primul volum al romanului *Răscoala*, având drept titlu o propoziție exclamativă cu valoare premonitorie *(Se mișcă țara!)*, se instituie într-o cronică a vieții social-politice românești în preajma anului 1907. Cititorii fac cunoștință cu moșierii și arendașii, cu burghezia politicianistă și aparatul de stat, cu intelectualitatea și mica burghezie de la orașe și sate, cu țăranii înstăriți și cu cei săraci. Marii proprietari sunt reprezentați prin Miron Iuga, stăpân pe trei domenii (și râvnind nostalgic la al patrulea, moșia Babaroaga), și prin fiul său, Grigore. Primul este un feudal absolut, spirit autocrat, dar onest, al doilea are vederi mai liberale, dar nu îndrăznește să le susțină atâta timp cât tatăl său trăiește. În viziunea cunoscuților și a prietenilor, Miron este prototipul seniorului feudal, *„om ponderat și cu scaun la cap"*, care nu se desprinde decât arareori din spațiul natal. Stăpân al moșiilor Amara, Bârlogul și Ruginoasa, ca și al oamenilor care le muncesc, el se impune prin voința de a avea cât mai mult pământ, prin autoritatea cu care-i domină pe cei din jur (inclusiv pe fiul său), prin severitate și metode abuzive. ▶▶▶

* Sintagma din titlu îi aparține criticului Ovid. S. Crohmălniceanu (prefață la romanul *Răscoala*, 1967)

Răscoala

(fragmente)

Volumul I
Capitolul II
Pământurile

[...] — Oprește, Ichime ! strigă Iuga înainte de-a începe coborâșul. Și adăugă către Titu, puțin înduioșat și mișcat: Vreau să-ți arăt pământurile noastre, și care au fost și care au mai rămas. De aici se văd toate ca pe o hartă...

Dincolo de valea Teleormanului, ce se afla acum la picioarele lor, pământul se înconvoia prelung și lin ca o spinare uriașă.

— Râul Teleorman e linia de hotar din partea asta, rosti Grigore, ridicându-se în trăsură și indicând cu mâna șerpuirea ușoară a văii. De la satul Ionești, care se vede colo, departe, în stânga, și până jos de tot, în dreapta, unde se varsă într-însul valea Câinelui, care ne hotărnicește de partea cealaltă. Limba de pământ între aceste două gârle a fost odinioară domeniul Iuga.

Azi, nici jumătate nu mai e al nostru. De altfel, limba era destul de respectabilă, peste douăzeci de mii de pogoane. Vezi un sat dincolo de gârlă drept înainte, chiar pe drumul nostru ?...E Babaroaga. Dincolo de Babaroaga mai e un sat, Gliganu Nou... se zărește luciul de tinichea nouă a turnului bisericii. [...]

Pe Titu Herdelea îl rodea de mult o întrebare, pe care totuși parcă nu îndrăznea s-o rostească. Acum, ca și când ar fi fost pe punctul să se despartă pentru totdeauna de lămuririle lui Grigore, întrebarea îl durea. O puse subit, cu privirea arzătoare:

— Mi-ai arătat atâtea moșii boierești, moșii peste moșii, mari și frumoase. Dar pământurile oamenilor unde sunt ?

Grigore Iuga tresări. Nu așteptase acuma întrebarea, deși, pe când îi explica, pe drum, în câteva rânduri, i-a fulgerat și lui prin minte și chiar s-a mirat că Titu nu i-o pune. Își reveni repede și răspunse :

— Apoi vezi, pământurile oamenilor, asta e chestia țărănească !...Pământurile! Nu prea sunt, și unde au fost s-au cam spulberat...Dar asta-i altă poveste !

Titu Herdelea nu înțelese și totuși nu mai stărui. Simțea că a răscolit o rană. [...]

Volumul II
Capitolul X
Sângele

Apariția bătrânului Miron Iuga în cerdac stinse subit toate glasurile. Câteva căciuli și pălării se ridicară instinctiv. În marginea cerdacului, la nivelul oamenilor, Iuga se opri. Dintr-o singură ochire observă că țăranii au cuprins toată împrejurimea conacului până la castelul lui Grigoriță și toată ograda argaților. Soarele coborâse spre asfințit în spatele caselor, adumbrind cerdacul și însângerând sutele de capete cu privirile strâmbate de puterea luminii.

— Văd că într-adevăr ați venit tot satul, cu cățel, cu purcel ! zise Miron calm, cercetând fețele, parc-ar fi vrut să vadă cine lipsește. [...]

Trecură câteva clipe. Pauza păru tuturor nesfârșit de lungă. Pe urmă brusc, Miron Iuga strigă poruncitor :

— Cine v-a chemat pe voi aci, să-mi stricați straturile, și rondurile, și potecile la care am muncit din greu cu oamenii ?... Cine v-a dat voie ?... Adică dincolo în curte, nu puteați aștepta ? Acolo nu mai e bine ? V-ați boierit, ai, de când umblați cu revoluția și cu blestemățiile ?

Vorbind, se aprindea și nu se mai putea domina, deși își dădea seama că merge prea departe și riscă să provoace tocmai efectul contrar celui scontat. Într-adevăr, cineva îl întrerupse obraznic:

— Da ce, noi am venit să ne probozești matale ori să te probozim noi pe mata? [...]

Atunci ieși în față obraznic, cu căciula pe ceafă, Trifon Guju:

— Cucoane, s-au dus vremurile alea...Mata n-ai auzit porunca lui vodă, ori nu vrei s-o asculți ?

Bătrânul Iuga făcu o sforțare cumplită să nu-l plesnească imediat peste ochi, în loc de orice alt răspuns. Îl știa pe Trifon leneș și rău, deci dintre țăranii cu care dânsul nici nu obișnuia să stea de vorbă. Ca și când nici nu l-ar fi auzit, Miron întoarse capul să întrebe pe alții despre ce anume poruncă e vorba. [...]

— Ia stai, cucoane, că noi nu ne-am sculat de florile mărului...

Glasul lui se încurcă și se ciocni în văzduh cu glasul bătrânului Miron Iuga. O clipă glasul lui Iuga, surprins, se înecă. Dar imediat se ridică cu o furie nouă, pornită parcă să ardă tot în calea ei:

— Tu să taci, ticălosule !... Să taci, tâlharule !... Să taci !... Să taci !...

Cu ochii bolbocați, cu o spumă subțire în colțurile gurii, Miron Iuga răcnea scuturând pumnul spre Trifon Guju care însă, după o secundă de șovăire, îi înfruntă privirea cu un rânjet obraznic. Apoi fiindcă boierul nu mai contenea cu „să taci", deși abia mai hârâia de oboseală, Trifon strigă gros și sfidător:

— Da de ce să tac ?.. Iacă, nu vreau să tac !... Ai să-mi poruncești dumneata ? Ce, sunt sluga dumitale ?

Miron Iuga nu mai vedea, dar fiece cuvânt îi plesnea obrajii de-i țiuiau urechile. Continuă cu aceeași mânie:

— Să taci... și să ieși îndată din curtea mea !... Ieși afară, ticălosule ! Acu să ieși, hoțule, că altfel !...

Trifon Guju își resfiră picioarele și întinse genunchii, ca să se înfigă mai puternic pe loc, răspunzând în același timp mai dârz și încruntat:

— Uite că nu ies, cucoane !... Nu vreau să ies !... Că nici nu mai e curtea dumitale și nici n-am poftă să ies, uite-așa !

— Nu ieși ?... Din ograda mea ?... Să mă înfrunți tu pe mine ?... Ei, stai atunci că te învăț eu pe tine omenie, tâlharule !



Spirit orgolios, neadmițând contrazicerea deciziilor sale, este protocolar până la exces, mai ales cu țăranii pe care îi ține la distanță și, în fond, îi disprețuiește. Îi sprijină în unele momente critice, ajută la construirea școlii din sat, intervine uneori în favoarea lor, dar numai când vrea el să consimtă la aceste acte de filantropie, cerând, în schimb, un respect absolut și o recunoștință veșnică din partea celor care s-au bucurat de mărinimia sa.

Toate acțiunile așa-zis generoase sunt făcute cu acea chibzuință a avarului, care oferă o fărâmă din ceea ce posedă și care nu vrea să-și pericliteze cu nimic avutul sfânt pentru el. Când țăranii au curajul să-l privească în ochi și să iasă din starea de umilință instinctivă în fața stăpânului, îl numesc cu ură nedisimulată *„hoțul cel bătrân"*, a cărui bunăstare s-a clădit tot pe munca lor. Legat prin mii de fire invizibile de pământ, guvernând asupra unui sistem economico-social anacronic, pe care-l apără cu îndârjire, bătrânul moșier pune mai presus de orice iubirea mistică pentru pământ.

Și, totuși, câtă deosebire între el și Ion al Glanetașului: unul vrea să păstreze și chiar să sporească ceea ce deja are, din orgoliul de a reîntregi domeniul părintesc, celălalt râvnește să fie un individ respectat printre consăteni și să obțină ceea ce merită demnitatea lui umană; pentru cel dintâi pământul este și garantul superiorității infailibile asupra celor din jur, chiar asupra propriei familii; pentru cel de-al doilea deținerea terenului agricol înseamnă fructificarea dragostei de muncă, folosirea unei energii vitale deosebite, asigurarea unui țel în viață, precum și calitatea unei existențe îndestulate pentru el și familia sa.

Victimă a propriului conservatorism, Miron Iuga acceptă pentru alții, dar respinge pentru sine posibilitatea conflictului între el și țărani, pe care nu-i poate vedea altfel decât umili, tăcuți, recunoscători și supuși orbește ordinelor sale. De





Imagine din filmul *Răscoala*, (regia: Mircea Drăgan), 1965

aceea, în momentul în care izbucnește răscoala, refuză gândul de a părăsi Amara, sfătuindu-l pe Grigore să plece: *„— Întoarce-te liniștit la București și lasă-mă pe mine să-mi apăr pământul. Cât trăiesc eu, asta e datoria mea"*. Violența caracterului său, voința lui ca de cremene se vor ciocni, însă, de violența și dârzenia mulțimii adunate în curtea boierească, într-un crescendo dramatic. Enervat că țăranii au intrat cu îndrăzneală pe domeniul său și că vor să-i vorbească fără să-i fi cerut în prealabil permisiunea, incapabil să suporte faptul nemaiauzit ca un țăran să-l contrazică și să-i întoarcă vorba, Miron și-a pierdut falsa bonomie și l-a împușcat pe Trifon Guju, numindu-l *„tâlhar"* și *„hoț"*. Instantaneu, este și el lovit din toate părțile, călcat în picioare și amestecat cu pământul, pe care încă-l mai *„scormonea"* într-un spasm final *„mirosindu-i mai lacom ca totdeauna aroma dulce-amară, pentru ultima oară"*. Sfârșitul lui Miron Iuga se circumscrie unui proces istoric în plină desfășurare, la capătul căruia avea să apună inevitabil categoria socială a marilor proprietari de pământ.

Răscoala propriu-zisă se declanșează ca o explozie socială, crește ca o furtună cu răfuieli sângeroase în cel de-al doilea volum, *Focurile*, reprimată prompt și la fel

Vocea bătrânului Iuga se schimbase și se înmuiase. Intră repede în casă. La fiece pas își zicea că trebuie să se calmeze. Îi tremurau însă și mâinile, și genunchii, numai în inimă îi bătea un ciocan cu lovituri asurzitoare. În camera de culcare, deasupra patului, atârna o pușcă de vânătoare, veșnic încărcată. O smuci din cui. [...]

Iuga ridicase arma la ochi după primele lui cuvinte. Răsunară două detunături, una după alta, atât de apropiate parcă a doua ar fi fost ecoul celei dintâi. Fața lui Trifon Guju, cu gura largă de vorbe, primind descărcăturile în plin, se ciurui brusc ca de vărsat negru. Ochii mici avură o clipire mirată. Se prăvăli ca un sac greu.

— Tâlharule ! mormăi Miron Iuga, văzându-l cum se frânge cu o satisfacție care-i îngrășa inima.

Când răsunară împușcăturile, câțiva oameni de pe lângă Trifon își feriră capetele, retrăgându-se cu spaimă peste cei dinapoia lor. Țipete țâșniră într-o îmbrânceală generală. Printre glasurile speriate însă porniră deodată înjurături și amenințări. Toader Strâmbu, la câțiva pași, răbufni cu o mutră roșie de ură:

— Ce, boierule, vrei să ne omori ?

În aceeași clipă mișcarea mulțimii se învolbură. Deasupra lui Trifon se aplecaseră câțiva să-l sprijine. Oamenii se îmbulzeau valvârtej, într-o înnebunire subită. Pe când rostea Toader Strâmbu întrebarea, un băț de rădăcină cu măciuca cât un pumn de copil se înălță în aer lângă Miron Iuga. Măciuca îl lovi în cap cu atâta sete, că se auzi împrejur un pârâit. Căciulița boierului se turti în creștet.

— Cum îndrăznești, hoțule, să ridi... ? începu Miron fără să mai poată sfârși.

Zeci de alte bețe se agitau, izbind la întrecere într-o învălmășeală furioasă. Bătrânul Miron Iuga, fără cunoștință, cu țeasta zdrobită, rămase în picioare în mijlocul țăranilor care, îndesându-se să-l lovească, parcă-l sprijineau să nu cadă.

Cerdacul deschis cu stâlpii pătrați se umplu de oameni care izbeau în dreapta și în stânga, în neștire, parcă pretutindeni și chiar în aer ar fi fost numai dușmani. Geamurile ferestrelor țipau strident, sfărâmându-se. Mulțimea, frământată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia când încoace, când încolo, căutând parcă să-și descarce mai repede furia ce o sugruma. Urletele pe toate glasurile, înjurăturile îmbâlate se încrucișau într-un vuiet prelung, care înăbușea strigătele desperate ale celor câteva slujitoare de la curte... În izbucnirea de furie, descătușată într-o singură clipire, ca un trăsnet clocit mult între nori și căzut fără obișnuitele tunete și fulgere pregătitoare, țăranii se năpustiră și asupra argaților, în vreme ce logofătul Bumbu, deși aflat lângă bătrânul boier, a scăpat numai cu îmbrânceli, parcă în toiul vijeliei, nimeni nu l-ar fi recunoscut.

După numai câteva clipe, cei ce se oțărau împrejurul bătrânului Iuga îl părăsiră unul câte unul, răcoriți sau flămânzi de alte fapte. Fără sprijinul țăranilor, Miron Iuga se prăbuși cu fața-n jos, scormonind pământul și mirosindu-i mai lacom ca totdeauna aroma dulce-amară, pentru ultima oară. Nimeni nu se mai sinchisea de dânsul. Țăranii, îmbrâncindu-se fără odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsându-l și frământându-l cu pământul în care își înfipsese din viață toate rădăcinile. [...]

Ici-colo câte un pâlc de îndrăzneți se avânta spre frontul soldaților, în timp ce alții împroșcau cu bulgărași de pământ sau cu pietre. Calul maiorului, lovit de un bolovan rătăcit, se ridică speriat în două picioare.

— Dumneata aștepți să ne masacreze bandiții ? se răsti Tănăsescu la primul-procuror. Nu vezi că au început să ne bombardeze ?

Apoi continuă cu glas de comandă:

— Trompet, sună !... Trompet !

În secunda următoare văzduhul fu străfulgerat de sunetul arămiu al trâmbiței. Calul trompetului mișca urechile după cum obrajii sergentului se umflau și se roșeau.

— În numele legii…

Cuvintele procurorului, înfricoșate și uscate, nu le auzi prefectul Baloleanu. Numai glasul trâmbiței, necruțător și amenințător, șerpuia peste capetele oamenilor ca un bici de foc. Pe când trâmbița suna, maiorul Tănăsescu ridică sus cravașa cu o comandă scurtă. Două sute de țevi de pușcă se îndreptară cu același gest asupra țăranilor. Vociferările sălbatice se curmară o clipă, parcă le-ar fi retezat un paloș, dar numai spre a reizbucni mai tumultoase:

— N-au voie să tragă !… Nu-ți fie frică, moșule !… Hai, băieți, că nu vă împușcă!… Aoleu, că v-a întrecut Anghelina ! […]

— Trompet, izbucni maiorul. De ce nu suni, ticălosule ?… sună mereu, trompet, să audă și domnul prefect, că aici nu mai e politică !… Hoții vreau să ne bea sângele, onorate domnule prefect !… Vedeți, domnule prefect ?

Calul îl învârtea în cer, înnebunit de vociferările mulțimii. Trâmbița sfârteca aerul cu o insistență, parcă ar fi răsucit un cuțit într-o rană vie.

Buimăciți de glasul de alarmă, grupuri de țărani, cu bețe, furci și coase, ca și când s-ar fi apărat de lupi, se avântau spre frontul trupelor.

Maiorul Tănăsescu ridică cravașa. Două comenzi lacome fură subliniate de două zgomote metalice, simple, ritmice. Apoi la intervale foarte scurte, se auzi foarte ascuțit numai câte un cuvânt scurt:

— …ochi !… foc !…

Gloatele de țărani se poticniră, parc-ar fi primit fiecare câte un pumn în piept, numai o clipă, cât pârâi salva și până când țevile cu gura fumegândă alb reveniră în poziția orizontală. Trâmbița nu-și întrerupse deloc țipetele de aramă… Zdrențele zgomotului împușcăturilor încă nu se risipiră și nici șuierul gloanțelor încă nu apucase a se potoli când din vălmășagul de oameni țâșniră stropi de sânge și urlete de durere. Multe trupuri se prăbușiră, scormonind pământul, care cu unghiile, care cu dinții, toate zvârcolite de chinuri ca niște râme zdrobite.

Abordarea textului în clasă

- Explicați de ce majoritatea titlurilor de capitole din romanul *Răscoala* cuprind un singur termen (de obicei substantival) și justificați semnificațiile lor extinse la nivelul întregii opere.
- Aduceți argumente că Titu Herdelea este un martor lucid și obiectiv al evenimentelor petrecute în Amara înainte și după răscoala din 1907; prezentați atitudinea tânărului erou față de întâmplările dramatice la care asistă în calitate de om și de jurnalist.
- Tot cu ajutorul lui Titu Herdelea cunoașteți și viața Capitalei, mai ales cea a redacțiilor de presă, unde este angajat; descrieți existența tânărului intelectual în Bucureștiul primului deceniu al secolului al XX-lea.
- Motivați structura ciclică a romanului studiat și semnificația întâlnirilor lui Grigore Iuga cu arendașul Ilie Rogojinaru, petrecute simetric la începutul și la finalul romanului.
- Descrieți viața țăranilor din satul Amara și comparați-o cu aceea a consătenilor lui Ion din Pripasul ardelenesc; justificați de ce alternează Rebreanu capitolele în care prezintă viața rurală cu acelea în care surprinde scene din viața zgomotoasă și frivolă a lumii citadine.
- Analizați relațiile complexe dintre țărani și marii boieri, insistând asupra tensiunilor dintre cei ce trudesc pe domeniul-Iuga și seniorul care-l stăpânește.

▶▶▶

de sângeros de către autorități, toate aspectele fiind relatate de autor fără umbră de părtinire și cu un realism înfricoșător. Este semnificativ dialogul dintre un țăran și comandantul represiunii: *„— Tu ești cu steagul alb, ai, și cu pacea, hoțule? — Da, domnule maior, păcatele noastre, că nu știm cum am face mai bine să nu greșim! bâigui Ignat. Dacă Dumnezeu ne-a pedepsit să fim proști, de, păcatele noastre... ”.*

În fruntea celor *„proști, dar mulți”* (după o expresie celebră împrumutată din nuvela istorică a lui C. Negruzzi), se află Petre Petre, flăcău pașnic, răzvrătit de nevoie, care, în zbaterea lui pentru a căpăta pământ, are ceva din îndârjirea tragică a lui Ion din Pripasul ardelenesc. De la spiritul pacifist, pe care stăpânii îl ignoră, iar consătenii nu-l înțeleg, el se ridică spontan la luptă, adunându-i în jurul său pe nedreptățiții Amarei. În timpul confruntării dintre răsculați și armată, îmbărbătează gloata înfricoșată, *„dar era târât și el în goana mulțimii, neputincios, ca o frunză pe un puhoi de ape ce au rupt zăgazurile”*. Rănit, își scoase cămașa albă, însângerată, și o agăță de țeava puștii *„ca un steag alb”*, în speranța că soldații nu vor mai trage inutil în oamenii care fugeau, omorând laolaltă bărbați în putere, femei, copii, chiar și pe „baba Ioana”, surprinsă pe uliță când încerca să-și adune păsările risipite. Petre Petre, într-un ultim gest de revoltă, *„ridică pușca la ochi și trase cu sete”*, fiind doborât și el, în timp ce bolborosea cuprins de indignare: *«Nici pacea noastră nu le mai ajunge!...»*. Imaginea eroului este impresionantă, pentru că moare în picioare, ținând pușca goală în mână cu un gest „sfidător”; când cade în sfârșit, în geamătul ultim nu se strecoară nici un regret, ci *„o sforțare de mânie”* pentru o viață așa de chinuită. Petre Petre, Pavel Tunsu, Ignat Cercel, Trifon Guju, Melinte Heruvimu, Serafim Mogoș, Leonte Orbișor, Marin Stan, Luca Talabă,

▶▶▶


Theodor Aman, *Țăran cu căciula în mână*


Lupu Chirițoiu și alții au simțit cu toată ființa lor că lipsa de pământ înseamnă **absența demnității umane**, stare de inferioritate morală pe care țăranii români n-au acceptat-o niciodată. Momentul 1907 este și expresia unei umilințe îndelungate, care a fost spălată în sângele asupritorilor și ispășită prin jertfa colectivă a martirilor răscoalei.

Așadar, *Răscoala „nu e ca și «Ion», un documentar, ci documentul semnificativ, de ficțiune, al unor întâmplări imaginare, înscenate grandios și în stare să dea în cel mai înalt grad sentimentul autenticității. Maestru în arta complicată a mișcării maselor, Rebreanu dezvăluie în «Răscoala» noi însușiri, nebănuite în «Ion», care fac din el cel mai mare romancier al mulțimilor. Intuiția spiritului colectiv, descrierea amplă a sentimentului de revoltă, zugrăvirea spectaculoasă a conflictului dintre țărani și boieri aparțin unui scriitor înzestrat cu geniu, de tip monumental"* (Al. Piru — ***Istoria literaturii române de la început până azi***).

Repere de interpretare

Etapele redactării romanului și receptarea sa în epocă

Intenția inițială a marelui prozator a fost să construiască o trilogie epică, în care să oglindească aspectele fundamentale ale vieții rurale — văzute atât în specificul lor, cât și în ceea ce le unește în mod organic — din Transilvania, Muntenia și Moldova. Exceptând-o pe cea din urmă, primele două provincii se regăsesc, ca-ntr-o *„oglindă purtată de-a lungul unui drum"* (conform unei celebre definiții a romanului aparținând lui Stendhal), în capodoperele *Ion* și *Răscoala*. Dacă prima creație este o monografie a satului ardelenesc, cea de-a doua intră în categoria romanului-frescă, pentru că ceea ce s-a întâmplat în satele din Argeș, în 1907, este generalizat de scriitor la nivelul întregii țări. Prin operele cele mai reprezentative ale lui M. Sadoveanu, literatura noastră s-a îmbogățit cu **epopeea istorică** a neamului românesc, iar, prin capodoperele lui L. Rebreanu, și-a adăugat **epopeea social-rurală**, ambele coordonate artistice purtând girul estetic al conceptului de **specific național**. Luând contact cu opere de inspirație rurală din literatura universală, aparținând lui Balzac, Zola, Maupassant, Reymont sau Gerhardt Hauptmann (a cărui piesă, *Țesătorii*, l-a impresionat în mod deosebit), Rebreanu a urmărit să creeze o imagine cât mai completă și mai veridică asupra celei mai ample răscoale din istoria noastră, în care dramele omenești — în cruda lor realitate transfigurată în arta literară — să rezulte nu *„din analize, ci din fapte"*.

Elaborarea romanului *Răscoala* se întinde pe aproape un sfert de veac, având o gestație artistică mai îndelungată decât a celui scris în 1920: încă din 1913, concepuse o piesă de teatru *Răscoala*, ca *„o dramă în patru acte"*; în 1926, reluând un alt proiect dramatic, *Țăranii*, după modelul sugerat de Hauptmann, reflectează la un roman cu subiect din răscoalele țărănești și, în acest scop, în vara aceluiași an, pleacă în județul Argeș, pentru a se documenta cât mai riguros, așa cum procedase și în cazul etapelor premergătoare scrierii romanelor *Ion* și *Pădurea spânzuraților*; la 9 iunie 1927, începe redactarea propriu-zisă, o abandonează reluând-o în 1930, mărturisind într-o filă din *Jurnal*: *„Creația mea e o zvârcolire crâncenă..."*; revizuiește, nemulțumit, întreg planul epic, îi simplifică liniile directoare din care *„să reiasă mersul ascendent, deși simfonic, al acțiunii"* (*Jurnal*), revede simetria ordonării capitolelor, înlănțuirea episoadelor, decorurile și ponderea lor în ambianța generală, personajele cu trecutul și psihologia lor, ca și detaliile relațiilor dintre acestea. Chinuit de lumea imaginară proiectată în interiorul său, care-și cerea dreptul la viață, romancierul se apropie de acordul final: *„După un contact asiduu cu hârtia și cu mine însumi, cu fiecare rând ce scriu se clarifică lucrurile și se așază într-o ordine organică"*; în fine, la 22 decembrie 1932, notează eliberat sufletește, în același *Jurnal*: *„În sfârșit, liber! Isprăvit* «Răscoala» *complet... M-am obosit mult... A fost o sforțare grea și foarte îndelungată. Am impresia că a ieșit ceva masiv și interesant"*.

Impresiile lăuntrice ale scriitorului se confirmă și romanul, o dată publicat, va produce — ca și *Ion* — un impact major asupra iubitorilor de literatură și asupra criticilor literari. Aceștia din urmă recunosc *in corpore* faptul că Rebreanu reintegrează devenirii noastre — *„fără risipă istorică"* (Perpessicius) — unul dintre cele mai dramatice momente ale istoriei sociale naționale, suflul de epopee al vastei construcții narative care debutează *„încet ca un cer înnourat, devine bubuitoare*

spre mijloc, apoi se rezolvă" (G. Călinescu), denotând forța prozatorului de a configura *„viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social"* (Tudor Vianu). Chiar și un spirit contestatar prin excelență, așa cum este Eugen Ionescu, în cartea intitulată programatic *Nu*, va spune „da" *Răscoalei* afirmând că i se pare *„de departe cel mai bun roman românesc"*, impresionat de progresia în forță a acțiunii, de mișcările compacte ale maselor care dau asaltul final, precum *„o furtună cu vuiete asurzitoare, urmate de o liniște mortuară"*.

Structura compozițională în planuri paralel-antitetice

Tema operei, ca și în *Ion*, dar amplificată la scara unei colectivități întregi, este lupta pentru pământ și supraviețuire, condiția anacronică a lucrătorului agricol, caracterizată astfel de autorul însuși: *„Țăranul lucrează pretutindeni în pagubă, grație sistemului de învoieli ce i s-a impus. După fiecare an, datoria a sporit până ce azi a ajuns insuportabilă. La noi, majoritatea oamenilor sunt atât de îndatorați, că, muncind tot anul viitor, nu numai că n-ar lua absolut nimic pe munca lor, dar nici nu și-ar putea plăti trecutul întreg și ar mai rămânea împovărați și pentru viitor"*. Această frază concisă constituie radiografia exactă a stării rurale în anul 1907. Să o adăugăm și pe aceea rostită după înfrângerea răscoalei și reprimarea ei în sânge, de bătrânul Lupu Chirițoiu în fața noului stăpân, Grigore Iuga (după asasinarea tatălui său de către țăranii răzvrătiți): *„N-a sosit încă ceasul dreptății, coane Grigoriță, dar trebuie să sosească odată și-odată, că lume fără dreptate nu se poate!..."*

Compozițional, bogatul material faptic se grupează în două mari părți, ca și în *Ion*: „Se mișcă țara!" și „Focurile", împărțite, la rândul lor, în capitole al căror titlu avertizează cititorii — prin forța de concentrare semantică — asupra esenței evenimentelor reflectate: „Răsăritul", „Pământurile", „Friguri", „Vestitorii", „Focul", „Sângele", „Petre Petre", „Apusul". **Structural**, cartea dirijează atenția lectorilor către **două planuri paralele**, ca într-o simfonie cu motive melodice distincte, dar orchestrate laolaltă și traversate de un laitmotiv unitar: sunt prezentate în conflict două categorii sociale cu interese diametral opuse, țărănimea asuprită și privată de cele mai elementare drepturi, față în față cu marii latifundiari ajutați de arendași lacomi și fără scrupule, cu oamenii politici și cu reprezentanții autorităților vremii. **În prima parte a romanului**, succesiunea întâmplărilor se desfășoară într-un ritm domol, ca și când aspectele de viață surprinse ar fi filmate cu încetinitorul (conform tehnicii fotografice numite „au relanti"). Aceasta generează impresia cumulării treptate a sentimentului revoltei în sufletele celor batjocoriți fără milă, până la izbucnirea devastatoare produsă nu peste multă vreme.

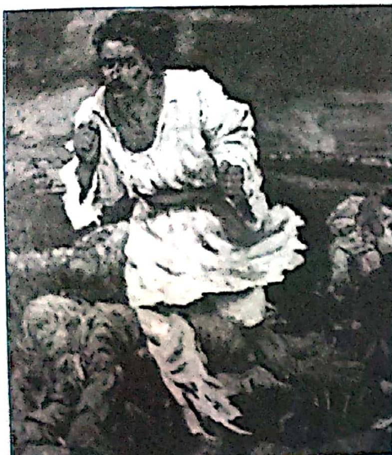
Dublul mobil conflictual: inechitatea materială și socială

Mobilul conflictului dintre țăranii săraci și posesorii unor întinse domenii îl constituie absența pentru cei dintâi a pământului, care este însăși rațiunea lor de a exista, în măsura în care le asigură posibilitatea de a se hrăni și un trai decent pentru familiile lor. Chiar din capitolul „Pământurile", Titu Herdelea (personajul care stabilește legătura între *Ion* și *Răscoala*), invitat de Grigore Iuga la conacul părintesc, îl întreabă pe amfitrionul său care îi prezentase ținutul Amarei, într-o plimbare cu trăsura: *„Mi-ai arătat atâtea moșii boierești, moșii peste moșii, mari și frumoase. Dar pământurile oamenilor unde sunt?..."* Lipsa acută a pământului este principala cauză a suferințelor țăranilor din Amara, din împrejurimi și din tot restul țării. Conflictul general se amplifică și datorită unor împrejurări particulare, ca urmare a abuzurilor săvârșite în Amara: jandarmii îi bat pe țărani, căutând vinovații unui furt imaginar reclamat de arendașul Cosma Buruiană, ca să abată

Adevăr istoric și ficțiune literară în romanul *Răscoala*

Răscoala oferă oricărui cititor impresia unei cărți-document de o veridicitate absolută, dintr-o triplă motivație: nevoia acută de informare directă, intrinsecă laboratorului de creație al autorului, respectul său pentru tragismul seismului social din 1907, pe care refuză să-l aproximeze în desfășurări imaginare, și aplicarea cu strictețe a formulei estetice naturaliste, care pune accent pe întâmplările petrecute în realitate, pe temperamentele descătușate în anumite condiții sociale, nu pe caracterele umane construite pe baza rațiunii, a sentimentelor și a moralității. Liviu Rebreanu nota pe o filă din ***Jurnal*** că în ***Răscoala***, *„oamenii nu rezultă din analiză, ci din fapte"*. Așadar, o *„creație"* narativă, fără *„analiza"* psihologică aferentă, în accepția bine cunoscută a lui G. Ibrăileanu (din studiul critic ***Creație și analiză***). Și totuși, opera rezultată nu este una a faptelor brute încorporate în structura romanescă, ci reprezintă cea mai „lucrată" și mai finisată carte a prozatorului, marcată de o îndelungată gestație artistică. În procesul elaborării sale, aria informațională livrescă, la care s-a raportat permanent realizatorul romanului din 1932, este impresionantă: a) Rebreanu a consultat numeroase **articole din presa timpului**, pe care le considera *„oglinda fidelă a evenimentelor cotidiene"*, semnate de nume cunoscute, precum: Lascăr Catargiu, N. Xenopol, Constantin Stere, Gh. Gr. Cantacuzino, Ion N. Lahovary, Artur Gorovei etc. Se remarcă diversitatea publicațiilor parcurse, atât ca profil (economice, sociale, culturale), cât mai ales ca orientare politică (liberală, conservatoare, socialistă ș.a.). De multe ori, Rebreanu a fost decepționat în încercarea de a surprinde pulsul viu al întâmplărilor, de vreme ce nota: *„Presa din vremea răscoalelor e mediocră. Informații puține, anodine și uneori comice; se vede că sunt opera unor corespondenți urbani care habar nu au ce viață e la țară"*. Anumite pasaje, dintr-un articol semnat de

▸▸▸


Octav Băncilă, *1907*


C.I. Băicoianu (publicat în „Economia națională"), pot fi alăturate paginilor din roman, în care bătrânul feudal cu mentalități anacronice, Miron Iuga, intră în conflict cu fiul său, Grigore, adept al exploatării pământului cu mijloace moderne. Tiradele gazetărești, precum aceea susținută de Virgil Arion (în „Patria"), care declara emfatic că între boieri și țărani *„nu este conflict, ci armonie"*, devin modele pentru discursurile politicienilor demagogi din roman, exemplul cel mai elocvent fiind Baloleanu; b) scriitorul a cercetat corpusurile de **legi** și **documente administrative**, pentru că ele cuprindeau datele nude, fără interpretările, adesea tendențioase, ale publicațiilor vremii. Acestora le-a adăugat studii de istorie sociologică și economică dedicate perioadei în cauză, precum: „Pentru ce s-au răsculat țăranii?" și „Acte și legiuiri privitoare la chestia țărănească", ambele de Radu Rosetti; „Neoiobăgia" de Constantin Dobrogeanu-Gherea și chiar un document elaborat de Ministerul Finanțelor: „Evaluările făcute de comisiunile instituite daunelor cauzate în timpul și din pricina răscoalelor țărănești". Din asemenea surse obiective, Rebreanu își notează meticulos periodicitatea răscoalelor, modalitățile de funcționare a economiei agrare în primul deceniu al secolului al XX-lea, venituri și datorii ale țăranului, ajungând la concluzia finală: *„o spoliație fără pereche"*. Din „Evaluările" Ministerului Finanțelor, reține,


atenția boierului Miron Iuga de la greșelile acestuia; capricioasa Nadina, soția lui Grigore și nora bătrânului Miron, căreia îi plăcea să trăiască numai în Capitală și în străinătate, refuză să negocieze cu țăranii care voiau să-i cumpere moșia prin contribuția tuturor și s-o parceleze apoi între ei; Miron Iuga nu înțelege nevoile reale ale oamenilor și sporește nemulțumirea generală prin decizia sa de a cumpăra Babaroaga, pentru a reface domeniul inițial, lăsat moștenire de tatăl său și înstrăinat de fratele actualului proprietar; tot el a dispus arestarea învățătorului Dragoș, respectat de țărani și purtător de cuvânt al doleanțelor celor năpăstuiți; în preajma sărbătorilor de iarnă, oamenii n-au lemne suficiente să-și încălzească adăposturile umile și adesea le lipsește mălaiul pentru mămăliga cea de toate zilele; fata lui Chirilă Păun este necinsitită de Aristide Platamonu, fiul indolent al arendașului grec, care o lasă însărcinată și o face de râsul satului, fără să-și asume vreo responsabilitate; sunt înregistrate și necazurile aparent mărunte, dar care sporesc indignarea generală; șoferul Nadinei îl urechează pe copilul lui Pavel Tunsu, îi calcă cocoșul babei Ioana, un alt copil plânge de foame, lui Ignat Cercel i se ia porcul din ogradă, în colibele oamenilor este frig, întuneric și foamete, în timp ce în conacul luminat ca un palat, sărbătorile Crăciunului sunt întâmpinate cu o petrecere fastuoasă și îndestulată, la care iau parte numeroși invitați.

Scânteia se produce — prin sate umblând zvonul că niște călăreți pe cai albi duc porunca lui vodă de a se împărți pământurile celor ce le muncesc (de fapt, o proiecție a năzuinței colective interioare) —, satele iau foc, ritmul acțiunii devine brusc alert. Însăși fraza scriitorului împrumută ceva din fiorul anarhic al răsculaților. Aceștia, înarmați rudimentar cu uneltele de muncă transformate în arme justițiare, sparg hambare, incendiază conace, aplică legea talionului, omorându-i sau schingiuindu-i pe cei care i-au oprimat: arendașii sunt alungați sau uciși, avutul lor este jefuit, Miron Iuga — inflexibil, autoritar, obstinat în tipicurile sale de mare moșier necontestat până atunci — este linșat de mulțime, Nadina — violată și sugrumată — era pe punctul să ardă o dată cu locuința sa incendiată, Aristide Platamonu va fi judecat și tăiat pe viu, secționându-i-se organele sexuale cu care păcătuise etc.

Mulțimea răsculată — personaj colectiv memorabil

Având în minte modelul autohton (întruchipat de C. Negruzzi și Duiliu Zamfirescu) în prezentarea personajului colectiv, alături de cel universal (oferit de Lev Tolstoi în *Război și pace)*, Rebreanu devine **magistrul descrierii psihologiei mulțimii**, de la revolta încă zăvorâtă în sufletele nemulțumiților și răbufnirile numai parțial controlate, până la declanșarea răscoalei, pe temeiul instinctului ancestral de apărare și descătușare compensatoare. De la individualitățile bine conturate se ajunge, treptat, la imaginea sugestivă a unei **colectivități a flămânzilor**, gândind și acționând ca mintea și trupul unui singur om: aceasta este reacția celor săraci și umiliți până la disperare în fața discursului patriortard al prefectului Boerescu: *„Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe, cu aceeași expresie, păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gânduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs, în mare, al unei uzine uriașe"*.

Încordarea crește paroxistic, violența manifestărilor va provoca o violență la fel de mare în reprimarea răscoalei. În Cameră se succed discursuri zgomotoase, partidele politice se împacă de teama „pericolului țărănesc", care le amenință deopotrivă interesele, iar celor care-și doreau cu ardoare dobândirea pământului li se răspunde cu gloanțe, temniță și schingiuiri. Răscoala și represaliile organizate în consecință alcătuiesc parcă evenimentele unui **apocalips social**, comparabil — prin amploare și cruzime punitivă (pedepsitoare) — cu imaginile biblice. *„Gloata*



Imagine din filmul *Răscoala*

fugară", înarmată cu furci, topoare, coase, de parcă *„s-ar fi apărat de lupi"*, devine ținta gloanțelor ucigașe ale armatei, care mărșăluiește impasibilă, în acțiunea întreprinsă pentru pacificarea satelor răsculate și care lasă, în dreptul caselor tăcute, ca și cum ar fi fost părăsite cadavrele celor uciși *„în numele legii"*. Cu acest prilej, Rebreanu individualizează și personajele — privite mereu în acțiune — care reprezintă autoritatea locală sau centrală a statului burghez: primarii, jandarmii, prefecții, comandanții militari, dintre care îi reținem pe: Ion Pravilă, plutonierul Silvestru Boiangiu, Boerescu și prefectul Baloleanu, maiorul Tănăsescu și alții. Toți aceștia lovesc fără cruțare, ascund — sub o bunăvoință aparentă — o cruzime rece (adesea acoperind o lașitate funciară, ca în cazul lui Baloleanu), ordonă represalii îngrozitoare și înhumarea celor asasinați, după judecăți sumare, în gropile comune.

Realismul stilului narativ: obiectiv, impersonal, anticalofil

Stilul narativ al autorului este elaborat într-o perfectă concordanță cu intențiile sale artistice. Concizia, proprietatea termenilor, sobrietatea și armonia frazei, exactitatea notației sunt tot atâtea calități particulare ale stilului abordat de prozatorul aflat totdeauna într-o lungă și dramatică încleștare cu nuanțele limbajului. Expresia sagace (exactă, la obiect) devine, la acest scriitor, o modalitate esențială de afirmare a spiritului său obiectiv, dornic să reliefeze adevărul despre om și atitudinea sa în lume. Numai pentru termenul generic de *„țărani"*, lexicul operei oferă sinonimii variate: *„mulțimea"*, *„cete"*, *„sutele de fețe"*, *„mulțimea întărâtată"*, *„gloata fugară"*, *„flămânzii"* etc.; alteori, ideea de colectivitate umană este sugerată prin metonimii: *„coase"*, *„topoare"*, *„furci"*, *„sape"*, *„glasuri ascuțite"*, uneltele personificate substituindu-se personalității celor care le-au transformat în instrumente aducătoare de moarte și suferință. Cromatica este și ea, cu pricepere, adecvată împrejurărilor: ideea de răzvrătire și de răzmeriță este semnificată de culoarea roșie, intensificată de repetarea termenilor *„sânge"*, *„focuri"*, *„flăcări"*; reprezentanții autorităților, maiorul Tănăsescu, prefectul Baloleanu se pierd pentru o clipă într-o *„zăpăceală galbenă"*, semn al panicii demențiale care-i stăpânește, când țăranii îngenuncheați prind curaj și își ridică frunțile de la pământ; când intră în scenă un alt personaj colectiv, și anume armata, care reacționează ca un automat, fără reacții omenești, soldații răspund comenzilor *„neclintiți"*, *„negri"* și *„reci"*. Imaginile vizuale în nuanțe contrastante (roșu, negru, galben, cenușiu), cele auditive, realizate prin comparații cu elemente concrete și prin folosirea onomatopeelor (*„mulțimea frământată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică"*),

▸▸▸ pe județe, daunele provocate de flagel, dar este atras, în mod deosebit, de numele persoanelor implicate și al localităților afectate. De pildă, toate numele de arendași cupizi, care sunt vehiculate în procesul elaborării ***Răscoalei***, au fost extrase din partida județului Botoșani, existentă în registrul amintit. Și tot aici — numele comunei Dumbrăveni, locul desfășurării acțiunii dintr-o proiectată piesă teatrală, ***Țăranii***; c) scriitorul a consultat și **articole gazetărești** sau **pamflete literare** aparținând unor mari scriitori: Mihai Eminescu a publicat, în „Timpul", două articole datate 1881 — „Era nouă?" și „Patria adevărată" — despre condițiile dramatice de muncă și de existență ale țăranilor care se vor răscula, succesiv, din 1888 până în 1907; aflat în exil, la Berlin, I.L. Caragiale a scris pamfletul incendiar ***1907. Din primăvară până-n toamnă***, care l-a impresionat pe romancierul modern; d) între filele de arhivă invocate, notele făcute de prozator pe marginea **dezbaterilor** „Corpurilor legiuitoare" **din parlamentul țării** sunt cele mai consistente. El a vrut să cunoască impactul produs de răscoală asupra clasei conducătoare, să înțeleagă rădăcinile istorice și conjunctura politică, deopotrivă responsabile de situația paroxistică în care ajunsese atunci țărănimea română. De aceea, într-un interviu acordat cu câteva luni înaintea apariției romanului, autorul său declara: *„Acțiunea romanului se desfășoară mai ales în epoca aceasta de incubație. Răscoala în sine interesează mai puțin"*; e) faptele propriu-zise scriitorul-documentarist le va cunoaște prin **reconstituirea întâmplărilor**, străbătând toate satele din Argeș menționate în operă și dialogând cu martori oculari și cu supraviețuitori ai represiunii din 1907.

Este interesantă maniera în care prozatorul combină o informație dintr-un document oficial cu un amănunt oferit de o creație literară: astfel în vestita scenă a fraternizării celor două partide, liberal și conservator, pentru „pacificarea" satelor răsculate prin forța armelor, Rebreanu folosește o dublă sursă de inspirație: din relatarea ▸▸▸



„Monitorului oficial" află că noul prim-ministru s-a dus la tribună pentru a strânge mâinile predecesorului său la cârma guvernului; din pamfletul lui Caragiale reține detaliul (satirizat de acesta) că cei doi politicieni s-au sărutat patetic pe amândoi obrajii. Întreaga scenă narativă are nervul ironic al comediei caragialești, în care noile ipostaze ale lui Cațavencu vorbesc cu lacrimi în ochi numai despre grija lor față de „scumpa noastră țărișoară" căzută în mâinile țăranilor răsculați. Dacă pentru concepția ideologică a cărții, Rebreanu a apelat și la articolele vizionare ale lui Eminescu, pentru mișcarea scenică, comportamentul și retorica patriotardă a politicienilor vremii modelul a fost cu siguranță I.L. Caragiale. Este posibil ca însuși titlul pamfletului scris de acesta să-i fi sugerat lui Rebreanu structura temporală a construcției sale epice; cel dintâi urmărește întâmplările „din primăvară până-n toamnă", iar cea de-a doua îl continuă din toamnă până în primăvară. În pamflet, accentul cade asupra evenimentului tragic în sine, romanul prezintă — în forme naturalist-realiste — originile amplului fenomen social, motivațiile sale organice, „incubația" — cum o numește chiar autorul. Liviu Rebreanu este **un spirit constructivist**, care acumulează detaliile strânse de pe un veritabil șantier artistic și le ordonează într-o construcție armonioasă. Opera sa narativă este rezultatul unei voințe cerebrale de autodepășire și al unei documentări laborioase care-i asigură impresia de autenticitate neumbrită de timp, nici de fatala datare a evenimentului istoric evocat.

se condensează în scenele de masă, amplificând dramatismul confruntărilor. În final, când pământul de la marginea satelor este însemnat, ca o rană vie, cu trupurile țăranilor sacrificați, notația scriitorului nu mai conține voit nici o intenție de plasticizare, iar stilul pare de proces-verbal întocmit cu sobrietate la fața locului (ca în proza lui Stendhal): *„Frazele, considerate singure, sunt incolore, ca apa de mare ținută în palmă; câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării"* (G. Călinescu — *Istoria literaturii române...*).

Numai la marii scriitori ideea și cuvântul potrivit se armonizează într-o sinteză artistică desăvârșită. Numai spiritele superioare universalizează literatura țării lor, prin faptul că îi **subliniază specificul național**, dar îl și **racordează la mersul general al concepțiilor estetice** în evoluția lor progresivă. Numai naturile vizionare surprind în profunzime caracteristicile epocilor pe care le străbat, ca să le poată depăși limitele și tocmai sensul acestei autodepășiri trebuie să fie un exemplu pentru viitorime. Paginile *Jurnalului* lui Rebreanu le confirmă, iar creațiile sale în proză justifică estetic aprecierile făcute, precum și efortul imens — de a scrie și de a rescrie fiecare operă de câte ori a fost nevoie — pentru a sluji cu noblețe adevărul uman și pe cel artistic. Concluzia lui G. Călinescu vine de la sine și noi o împărtășim în totalitate: *„se cade să admitem genialitate cui naște în condiții atât de grele..."* (op. cit.).

Exerciții de redactare și compoziții

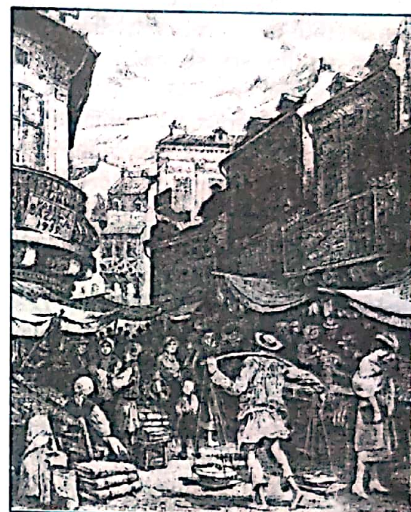
- Realizați o compoziție, sub forma unui studiu de caz, în care să justificați cum ajunge un spirit pacifist ca Petre Petre agitator popular și conducător — ales spontan — al mulțimii răsculate.
- Structurați o compoziție–paralelă între lumea satului transilvănean și aceea a satului muntean, ca și între protagoniștii lor — Ion și Petre Petre — cu similitudinile și diferențierile desprinse din romanele *Ion* și *Răscoala*.
- Alcătuiți un eseu nestructurat cu tema: „Raporturile dintre realitate (document) și ficțiune în cele trei capodopere deja studiate" (în clasele a X-a și a XII-a), aparținând lui Liviu Rebreanu: *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922) și *Răscoala* (1932).
- Pornind de la schema clasică, impusă de istoria însăși (pregătirea mișcării țărănești, declanșarea și înfrângerea tragică a acesteia), concepeți un eseu nestructurat, în care să dezvoltați afirmația că Liviu Rebreanu a construit o operă–frescă, într-o viziune realist-obiectivă, atingând monumentalul și generalul.
- Pornind de la următoarele două replici din roman: *„– Domnul meu... — domnule Rogojinaru, un lucru rămâne indiscutabil: că noi toți, dar absolut toți, trăim de pe urma trudei acestui țăran, așa prost, și leneș, și rău cum îl categorisești dumneata!"* (Simion Modreanu către arendașul Ilie Rogojinaru); *„ — Apoi vezi, pământurile oamenilor, asta e chestia țărănească!... Pământurile nu prea sunt și unde au fost s-au cam spulberat..."* (Grigore Iuga către Titu Herdelea), structurați un eseu, în care să prezentați impactul acestei probleme fundamentale asupra întregii lumi descrise de prozator în romanul *Răscoala*.
- Demonstrați — într-un eseu nestructurat — că principalele opere în proză scrise de Liviu Rebreanu sunt cărți de referință, nu numai prin tematică și realizarea lor artistică, ci și prin impactul major pe care l-au avut asupra evoluției romanului românesc modern.

Sfera socialului în raport cu scriitorul și lumea sa imaginară

Sistematizări, sinteze, conexiuni

„Adevăratul, prețiosul modernism — opinează Liviu Rebreanu la începuturile activității sale literare — înseamnă râvna de-a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decât al epocei precedente. Adevăratul artist trebuie să-și însușească organic tot ce s-a produs valoros în domeniul său până la dânsul și să adaoge în plus ceea ce are el. Acest adaos, acest plus este modernismul adevărat, care va fi valoros indiferent dacă se va înfățișa în hlamidă romantică, în haină realistă sau în dantelă simbolistă. Nu etichetele sunt hotărâtoare în artă, ci valoarea estetică..." (Liviu Rebreanu, *Modernismul*, 1910). Fidel acestor principii expuse cu claritate, din care și-a făcut o profesiune de credință, Liviu Rebreanu a proiectat, inițial, **o vastă epopee rurală**, concretizată în versiunile finale ale celor două romane *Ion* și *Răscoala*, nu întâmplător capodoperele beletristicii sale, alături de *Pădurea spânzuraților*, care intră în categoria romanului psihologic despre război. **Realismului în fază incipientă** îi datora primul exemplu literar pertinent: *Ciocoii vechi și noi*, creația lui Nicolae Filimon, din 1863, care fixează tipul parvenitului, al ciocoiului (Dinu Păturică), cu care unii critici îl vor compara pe Ion, având o bogată posteritate în galeria ariviștilor din literatura română. Lecția întâiului prozator român notabil a fost asigurată de calitatea sa de observator social lucid și de moralist echilibrat, semnalând deficiențele cu obiectivitate. Într-o bună măsură, *„romanțul* [său] *original"* este și o creație realistă, prin urmărirea atentă a detaliilor de epocă și prin capitolele cu aspect monografic, care-i asigură impresia de veridicitate. **Includerea documentului în textul epic** este o metodă narativă extrem de modernă, prozatorul anticipându-i pe scriitorii interbelici, îndeosebi pe Liviu Rebreanu ale cărui romane sociale au un aspect aproape „arhivistic" prin rigoarea documentației folosite.

Epoca marilor clasici a adâncit preocuparea pentru **realismul de factură rurală**, promovat de Ioan Slavici în *Novelele* [sale] *din popor* (1881) și al cărui roman *Mara* (din 1906) este apreciat de G. Călinescu ***„aproape o capodoperă"***. Modelul oferit de proza lui Slavici în ansamblul ei (nuvele și romane) intră în sfera „realismului poporan" (în accepția lui Titu Maiorescu), pentru că dezvoltă subiecte specific naționale, cu eroi reprezentând veridic diferite categorii sociale, mai ales clasa țărănească în toate resorturile condiției sale existențiale. Autenticitatea viziunii sale artistice asupra lumii satului, capacitatea de a sonda adâncimea psihicului uman, configurarea unor caractere dârze, dotate cu voință și perseverență (așa cum vor fi concepuți Ion sau Petre Petre în viziunea scriitorului interbelic), veridicitatea situațiilor dramatice în care sunt puse personajele, stilul frust, exact, aproape fără culoare asigură caracterul realist al operei lui Slavici și obiectivitatea deplină asupra faptelor de viață narate. Deși norma etică a fost subsumată esteticului, caracterul prea vădit didactic și moralizator al creației sale constituie un exces de care Liviu Rebreanu a știut să se ferească, integrându-și organic principiile etice în evoluția firească a evenimentelor social-istorice și a personajelor înfățișate.



Alexandru Poitevin-Skeletti, *Pasajul Bazaca*

Naturalismul universal și național

Provenind din fr. *naturalisme*, termenul a definit, inițial, o formă de manifestare a unui realism exacerbat — mai ales în epică, dar și în dramaturgie — iar apoi a desemnat un curent literar distinct în literatura franceză dintre 1870 și 1890. Scriitorii afiliați noii doctrine artistice sunt influențați de gândirea scientist-pozitivistă, aflată în plin proces de expansiune începând cu mijlocul secolului al XIX-lea: ideile cu privire la determinismul rasei, al mediului și al momentului, profesate de Hippolyte Taine, metoda experimentală valorificată de fiziologul Claude Bernard, teoriile asupra eredității și a tarelor fizice sau morale moștenite, aduse în discuție de medicul Prosper Lucas. În ancheta minuțioasă deschisă de romanul modern asupra condiției umane, naturaliștii se cred mai aproape de adevăr,




prin aceea că abordează faptele constatate și pe autorii lor într-un spirit de reporteri, urmărind să reproducă documente asupra vieții ca pentru un studiu clinic. Naturalismul impune **o viziune** eminamente **fiziologică** asupra condiției umane, pune un accent exclusiv pe **instinctualitate**, așa cum manifestă un interes deosebit față de manifestările care aparțin **sferei patologicului**. În tendința de a reproduce realitatea în toată nuditatea ei elementară, fără a ocoli nici chiar aspectele considerate de obicei ca triviale, literatura naturalistă se caracterizează îndeosebi prin reprezentări crude și brutale, de o îndrăzneală nemaiatinsă până atunci în materie de viziune realistă până la exagerare. Scriitorul care a legitimat estetica naturalistă în opera sa de teoretician (***Romanul experimental***) și a motivat-o artistic în ciclul romanesc de prestigiu, ***Les Rougon-Macquart***, este Émile Zola. Aceasta este lumea naturalismului, împinsă adesea în zonele periferice și imunde ale universului social, o lume a declasaților, a viciaților, a anormalilor etc. Exponenții curentului literar înfățișează **personaje atipice**, plasate în împrejurări întâmplătoare de existență, ei înlocuiesc caracterele prin „temperamente", fără a le adăuga factorii esențiali ai personalității omenești: rațiunea, voința, sentimentul, capacitatea de a se automodela și de a reacționa în sens moral, reducând ființa umană aproape exclusiv la datele sale biologice. Pentru aceștia, **temperamentele** sunt consecințele fatale a doi factori în interacțiune: **ereditatea și presiunea mediului social**, împotriva cărora nu se poate acționa eficient. Din perspectiva scriitorilor naturaliști, nu există „stări sufletești", ci numai **stări fizice**, forme de devitalizare a organismului sau urmări nefaste ale unor anomalii nervoase. Așadar romanul naturalist vrea să fie unul științific, de factură „experimentală", care înlocuiește studiul omului abstract prin cel al **omului natural**, determinat de influențele mediului în care trăiește.

La confluența sămănătorismului cu poporanismul, Duiliu Zamfirescu a creat primul roman de familie (o saga) din literatura noastră, între 1894 și 1910, cunoscut sub numele generic de *ciclul Comăneștenilor*, în cinci volume. Deși *Viața la țară* a fost considerată capodopera ciclului romanesc, Rebreanu s-a distanțat de viziunea sa patriarhal-idilică, în care relațiile sociale dintre boierii vechi (precum Dinu Murguleț) și țăranii truditori pe moșia lui sunt idilizate; în schimb, cel de-al doilea roman al ciclului familial, *Tănase Scatiu*, prezintă — cu accente epice mult mai realiste — tipul arendașului fără scrupule și venal, care îi spoliază pe țărani și îi aduce la exasperare, gloata înfuriată ajungând să-l linșeze și să-l facă una cu pământul furat de la aceștia și pe care ei îl munceau ca robii. Scena mulțimii la început tăcut-amenințătoare, apoi dezlănțuite, călcând orbește totul în picioare, inclusiv pe boierul-stăpân al locurilor (Miron Iuga), va trece, în forme amplificate, în romanul *Răscoala*. S-ar mai putea adăuga și proza realizată de Ion Agârbiceanu (nuvelele și îndeosebi romanul *Arhanghelii*, din 1914), scriitorul–preot concentrându-se asupra existenței dramatice a „băieșilor" din minele de aur ale Munților Apuseni.

Cu aceste exemple estetic–viabile înaintea sa, Liviu Rebreanu aduce acel *„plus de modernism adevărat"* și devine **întemeietorul romanului realist–obiectiv din cultura națională**, marcând prin *Ion*, apărut în 1920, o piatră de hotar în evoluția literaturii noastre, așa cum a configurat-o încă din 1910.

Activitatea romancierului de mai târziu a fost pregătită de aceea a nuvelistului, de la debutul în volum, produs în 1912, cu zece nuvele reunite sub titlul *Frământări*, continuând cu altele precum: *Golanii, Răfuiala, Catastrofa, Norocul, Cuibul visurilor* etc., până la apariția romanului *Ion*. Între direcțiile tematice abordate în nuvelistica autorului, **cea rurală** ocupă un loc central. Înseși titlurile prozelor scurte fixează motivul epic esențial din fiecare și configurează, laolaltă, un univers uman bine statornicit în tipare ancestrale: *Lacrima, Dintele, Coasa, Nevasta, Ofilire, Răfuiala, Proștii, Hora morții* etc. Majoritatea nucleelor narative din nuvelele legate de existența țărănească au trecut în romanele scriitorului, fapt ce demonstrează voința artistului de a amplifica epic și de a dezbate motive care l-au preocupat în mod deosebit: de pildă, nuvela *Ofilire* dezvoltă tema moral-sentimentală a fetei înșelate, așa cum romancierul o va înfățișa pe Ana Baciu; *Răfuiala* analizează rivalitatea izbucnită între doi flăcăi care aspiră la dragostea aceleiași fete râvnite, conflict încheiat cu uciderea unuia dintre ei de către celălalt. Recunoaștem cu ușurință viitoarea dispută dintre Ion și George, primul fiind doborât cu sapa de rivalul căruia încercase să-i seducă nevasta, pe frumoasa Florica; tema nuvelei *Proștii*, al cărei titlu sugerează primitivismul condiției țărănești, sărăcia și obscurantismul în care se zbătea lumea rurală, va fi amplificată în romanul *Răscoala*. La fel va proceda și cel mai percutant scriitor contemporan de factură realist-rurală, Marin Preda, ale cărui nuvele memorabile — *Calul* și *Salcâmul* — deși neincluse în volumul debutului — vor deveni momente epice de sine stătătoare în romanul *Moromeții*. Pregătite intens prin exercițiul îndelungat al nuvelisticii, romanele *Ion* și *Răscoala* — opere complementare — vor alcătui, laolaltă, **monografia vieții satului românesc din Ardeal** în primele două decenii ale secolului al XX-lea, o panoramă social-geografică, o tipologie a țăranului ca individualitate, dar mai ales a țărănimii văzute ca o colectivitate, a intelectualului de factură rurală (preotul, dascălul, notarul etc.) și a intelectualității ca grup. Dacă Slavici a început să realizeze o „comedie umană" (în sens balzacian, de frescă a societății contemporane), Rebreanu a desăvârșit-o, dovedind o forță de creație colosală, comparabilă — în proză — numai cu aceea demonstrată și de Mihail Sadoveanu, iar — în teatru — cu galeria personajelor tipice inventate de I.L. Caragiale, care *„fac concurență stării civile"* (după aprecierea lui

G. Ibrăileanu). Majoritatea **personajelor** lui Rebreanu sunt **exponențiale** pentru categoria socială pe care o ilustrează în mod pregnant: Ion al Glanetașului reprezintă condiția tipică și zbaterea dramatică a țăranului sărac: *„toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion"* (G. Călinescu); Apostol Bologa poate fi identificat cu orice combatant de pe front, pus în imposibilitatea morală și ostășească de a trage în conaționalii săi; Petre Petre îl întruchipează pe țăranul răsculat, care, antrenat în furia colectivă, distruge dintr-o obidă refulată timp îndelungat; „crăișorul Horia" devine modelul de erou și de martir al neamului său, ca și Iosif Bologa (tatăl lui Apostol) din *Pădurea spânzuraților*, Puiu Faranga *(Ciuleandra)* definește prototipul degeneratului care poartă în el sămânța crimei, prefigurând apusul unei lumi decadente; Toma Pahonțu (romanul *Gorila)* fixează reperele istorico-sociale ale condiției gazetarului în atmosfera politică a societății românești dintre cele două războaie mondiale, așa cum o ilustrează și Camil Petrescu prin eroul său, George Demetru Ladima, din *Patul lui Procust*. În sensul celor afirmate, Șerban Cioculescu stabilește ceea ce-l individualizează atât de pregnant pe autor, în comparație cu alți străluciți creatori din aceeași generație: *„Liviu Rebreanu rămâne reprezentantul cel mai acreditat al epicii obiective, cu caracter social. [...] Spre deosebire de viziunea balzaciană, care proiectează ființe excepționale, privirea lui Liviu Rebreanu redă exemplare omenești mijlocii, de adevăr sufletesc general. Realismul marelui romancier român este oarecum clasic prin această trăsătură specifică, precum și prin absența pitorescului realist sau a imaginației colorate, romantice"*.

Sunt demne de a fi reliefate și sursele de inspirație ale prozatorului, atât cele cărturărești (autohtone și străine), cât și cele reale, desprinse din anchetele realizate în mod direct de autor în spațiul natal, cu scopul mărturisit de a întări **impresia de autenticitate** privitoare la întreg eșafodajul construcției romanului din 1920.



Ștefan Popescu, *Prânz la câmp*

Reprezentanții naturalismului

În cultura franceză, alături de Émile Zola, promotorul și cel mai strălucit reprezentant al mișcării literare, s-au impus frații Edmond și Jules de Goncourt în povestire și în roman — Guy de Maupassant (care a evoluat apoi către realism), Alphonse Daudet, Octave Mirbeau, iar în dramaturgie — Henry Becque. Dacă în literatura germană naturalismul are un singur exponent de anvergură, și anume dramaturgul Gerhart Hauptmann (a cărui influență o regăsim în încercările teatrale ale lui Liviu Rebreanu), în schimb, acesta este un fenomen dominant în proza și în dramaturgia rusă, unde se ilustrează prin creațiile lui F.M. Dostoievski, A.P. Cehov, M. Gorki etc. În literatura americană a secolului al XX-lea, este adoptat frecvent în proza așezată sub semnul unui comportamentism violent, de la John Dos Passos, Thomas Wolfe, Erkskine Caldwell, John Steinbeck, până la D.J. Salinger, Truman Capote și la teatrul de esență tragică al fatalităților de ordin biologic, scris de Eugene O'Neill. În literatura română, Constantin Mille este scriitorul care acordă o deosebită atenție naturalismului, termen pe care-l utilizează (ca și Constantin Dobrogeanu-Gherea) adesea cu înțelesul de realism. Primele elemente ale unei viziuni naturaliste sunt de observat în proza lui I.L. Caragiale (***O făclie de Paști, În vreme de război, Păcat***). Va fi urmat de B.Șt. Delavrancea în nuvelistica sa, iar apoi de Liviu Rebreanu, care încorporează scrisului său (mai ales în volumele de nuvele și în romanul ***Ion***) puternice trăsături naturaliste, în măsură să justifice frecventele asocieri estetice cu opera și estetica zolistă. În dramaturgia națională, accentele de sorginte naturalistă sunt decelabile în creațiile lui B.Șt. Delavrancea (***Hagi-Tudose***), Mihail Sorbul (***Patima roșie***), G.M. Zamfirescu (***Domnișoara Anastasia***) și ale altor scriitori.

Liviu Rebreanu și naturalismul

„Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspântie. Când, în 1912, apare la Orăștie volumul intitulat ***Frământări****, realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor. Rolul semănătoriștilor era încheiat. [...] Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte. [...] Atunci apare Rebreanu. În volumul de la Orăștie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicii semănătoriste. Omul elementar, țăranul, dublat în chip destul de neașteptat de omul elementar al mediului urban, ființa instinctivă a periferiilor și a închisorilor pe care le descrie în schițe ca* ***Golanii, Culcușul*** *etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic și eroic, așa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gârleanu, Sadoveanu, ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru. [...] Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntând cu mai mult curaj urâtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază".* (Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, capitolul X — „Doi ctitori ai romanului nou"; 1. Liviu Rebreanu).

* * *

În preferința lui Rebreanu pentru schiță și nuvelă, Tudor Vianu stabilește două cauze: **una organică**, depinzând de necesitatea exercițiului literar în spațiul prozei scurte, în vederea marilor construcții epice ulterioare, și **alta estetică**.

▸▸▸

Alexandru Piru precizează modelele posibile ale romancierului Liviu Rebreanu din acea epocă: cele autohtone au fost *Povestirile ardelenești* ale lui Ion Pop-Reteganu și povestirile lui Ion Creangă; tehnica romanescă, realismul și unele influențe naturaliste au fost preluate din romanele scriitorilor Balzac, Zola, Tolstoi. Ca și Stendhal, care s-a inspirat dintr-o afacere judiciară reală, petrecută în 1830, pentru scrierea romanului său *Roșu și negru*, Liviu Rebreanu a fost influențat de o întâmplare autentică petrecută în satul Prislop (în roman, Pripas), și anume: o fată de chiabur, Rodovica, a fost sedusă de cel mai sărac țăran din sat, Ion Pop al Glanetașului, provocând mânia dementă a tatălui ei; cei doi se vor căsători ulterior și Ion va muri în 1935 de icter negru. Liviu Rebreanu nu a reprodus întocmai întâmplarea, a atribuit-o altor eroi și a complicat problematica și semnificațiile evenimentelor imaginate. Însuși prozatorul avertiza critica și cititorii asupra faptului că artistul nu copiază realitatea niciodată: *„Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei"* (citat din volumul *Amalgam*, 1943). Rebreanu a făcut din protagonist un tip reprezentativ pentru clasa țărănească din Transilvania la începutul secolului al XX-lea. De aceea, i-a atribuit setea de pământ ca pe **o tendință obiectivă**, având drept consecință întreaga lui conduită morală și materială. Un detaliu semnificativ este acela că Ion nu reprezintă un țăran sărac, ci unul scăpătat, adică sărăcit din pricina incapacității tatălui său de a păstra și cultiva pământurile primite drept zestre de Zenobia, mama sa. Așadar, dorința eroului de-a redobândi situația materială inițială a familiei sale nu constituie o ambiție gratuită, ci o compensație capabilă să redea tuturor Glanetașilor demnitatea pierdută o dată cu pământul risipit.

În afara întâmplării reale a țărăncii Rodovica, Rebreanu a mai fost impresionat și de alte două evenimente, notate în *Jurnalul* său: cel al unui țăran, surprins — într-o zi de primăvară — aplecat peste brazde și sărutând pământul *„ca pe o ibovnică"*; cel al discuției dintre viitorul romancier și adevăratul Ion Pop al Glanetașului, care i se plângea de sărăcie și o motiva prin faptul că nu avea pământ: *„Din toate vorbele flăcăului, se simțea o dragoste pentru pământ aproape bolnăvicioasă. Pronunța, de altfel, cuvântul — pământ — cu atâta sete, cu atâta lăcomie și pasiune, parcă ar fi fost vorba despre o ființă vie și adorată"*. Realizând **sinteza celor trei întâmplări reale**, Rebreanu a realizat nucleul narativ al viitorului roman, căruia i-a dat titlul provizoriu de *Zestrea*: *„Ion al Glanetașului cel însetat de pământ, el trebuie să fi sucit capul bietei Rodovica înadins, și numai ca să silească pe tatăl ei să i-o dea de nevastă, împreună cu pământul de zestre ce i se cuvine unei fete de om bogat. Bătrânul va trebui să cedeze până la urmă și atunci flăcăul, devenit în sfârșit stăpânul pământului, îl va săruta drept simbol al posesiunii"* (op. cit.). Romancierul a dorit să facă din Ion **un personaj exponențial**, care să sintetizeze drama unei clase țărănești care nu putea depăși pauperitatea (sărăcia) sa funciară, chiar dacă ea era aceea care lucra pământul și îl făcea să rodească: *„Dacă aș izbuti să fac pe Ion al Glanetașului să înfățișeze și să simbolizeze* ***pasiunea organică*** (subl. ns.) *a țăranului român pentru pământul pe care s-a născut, pe care trăiește și moare, atunci da, el ar putea deveni un tip reprezentativ!...*(op. cit.)"

O altă latură a sferei socialului, în prezentarea căreia Rebreanu a excelat, o formează **tematica războiului și a lumii armatei**. Ca și *Ion*, romanul *Pădurea spânzuraților*, apărut la doi ani după primul, a fost precedat de exercițiul nuvelistic: *Codrea* (nuvela debutului din 1908), *Maiorul, Ordonanța colonelului, Catastrofa* etc. Motivul conflictual din *Catastrofa* va fi reiterat și dezvoltat în romanul din 1922, la care s-a adăugat și o dramă personală trăită de familia scriitorului: fratele său, Emil Rebreanu, fusese executat pe frontul românesc, în 1917, din ordinul autorităților austroungare. Prozatorul dezbate gravele probleme sociale și morale declanșate într-un stat multietnic, cum era Imperiul Austroungar,

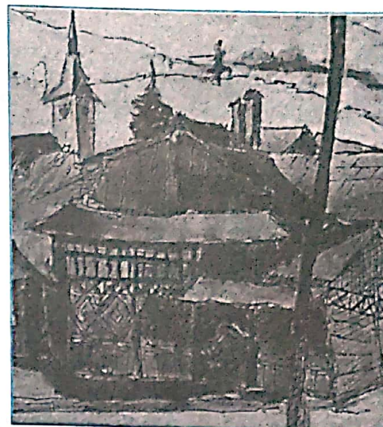
în interiorul căruia popoarele — cu interese adesea divergente — erau silite să se angajeze în conflicte armate fratricide, așa cum românului Emil Rebreanu i s-a impus să lupte împotriva fraților săi de sânge și neam. Tensiunilor sociale între etnii diferite li se adaugă controversa morală dintre conștiința umană și datoria militară, care declanșează drama psihologică a omului confruntat cu legile nemiloase ale războiului. Astfel, Rebreanu este un model nu numai în privința literaturii sociale de inspirație rurală, ci și în cazul **romanului psihologic cu puternice conotații sociale**, inaugurând seria prozelor dedicate conflictelor între popoare și fiind urmat de Hortesia Papadat-Bengescu *(Balaurul)*, Cezar Petrescu *(Întunecare)*, Camil Petrescu *(Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război)* și de alții.

Tot un roman psihologic cu inserții sociale este și *Ciuleandra* (1927), în care prozatorul recurge la tehnicile moderne, de analiză a fondului ereditar, încărcat de tare morale, și a mecanismelor obscure ale inconștientului acționând, deopotrivă, asupra lui Puiu Faranga și conducându-l la crimă, apoi la nebunie. Vlăstar nevolnic și degenerat al unei familii aristocratice, personajul trăiește cu instinctul crimei în el, care, găsind teren prielnic de manifestare în sentimentul frustrant al geloziei, îl face să-și sugrume soția într-un acces de furie dementă. Gravitatea extremă a faptei și remușcările tardive îl determină pe erou să-și analizeze viața inutilă, lumea falsă și coruptă în care trăise, așa cum îi ceruse tatăl său. Revelațiile jenante despre sine, despre familia sa, ca și despre societatea decăzută, care-i deformase personalitatea și a cărei victimă social-morală devenise, îl conduc la instalarea nevrozei obsesive și la insanitate.

Aspecte sociale cu preponderență istorică înregistrează și romanul *Crăișorul Horia* (1929), cea mai bună carte — până în prezent — dedicată eroului care a condus răscoala moților din 1784, de care autorul se mai ocupase într-un studiu început în 1919.

Tematica citadină abordată inițial, tot în nuvele, îi dă prozatorului realist prilejul de a descrie și lumea umiliților aflați la periferia stratificării sociale, o lume deformată moral de absența oricărui orizont existențial. Această faună umană imundă este formată din micii funcționari și negustori de mărunțișuri, burghezia măruntă, eroii dramelor conjugale anonime, chiar declasații expulzați din societatea civilizată și trăind în afara regulilor sociale, cu toții descriși în: *Culcușul, Golanii, Ocrotitorul, Norocul, Cuceritorul, Pozna, Cântecul lebedei, A murit o femeie, Cumpăna dreptății* etc. În privința acestei direcții estetice, în proza românească Liviu Rebreanu a fost anticipat de: Emil Gârleanu, I.Al. Brătescu-Voinești, I.L. Caragiale (în schițe și nuvele), iar în literatura universală, modelele sale au fost: F.M. Dostoievski, M. Gorki, A.P. Cehov, V. Hugo, Eugène Sue și alții.

În discursul de recepție, rostit la Academia Română în 1940, cu ocazia primirii sale printre reprezentanții augustului for cultural, Liviu Rebreanu a rostit *Lauda țăranului român.* Cu acest prilej, scriitorul își reiterează **credo-ul artistic**, care a însemnat **o simbioză estetică între tradiție și inovație**, din care analiza sferei socialului, a istoriei, a moralității nu poate lipsi. Chiar dacă nu suntem țărani prin locul unde trăim și nici prin natura preocupărilor noastre, ne raliem spiritului țărănesc național, prin legătura noastră, a tuturora, cu pământul care ne asigură identitatea românească: *„Pentru țăranul nostru pământul nu e obiect de exploatare, ci* ***o ființă vie*** (subl. ns.) *față de care nutrește un sentiment straniu de adorare și de teamă. El se simte zămislit și născut din acest pământ ca o plantă fermecată care nu se poate stârpi în vecii vecilor. [...] E «sfântul pământ inspirator» care ne-a modelat trupul și sufletul, care, prin soarele și apele și munții și șesurile lui, ne-a dăruit toate calitățile și defectele cu care ne prezentăm azi în lume".*



Paraschiva Popa-Frunză,
Sat din Transilvania



„Era un postulat al poeticii naturaliste credința că adevărul sufletelor și al moravurilor poate fi surprins mai bine în schița instantanee, în secțiunea de viață, redată prin reducerea la minimum a forțelor organizatoare ale artei. [...] Alături de naturalismul instantaneelor, al «transelor» de viață, există însă forma lui fluvială, procedând nu prin fulgerare impresionistă, ci prin largă integrare a amănuntului, până la extinderea cea mai departe împinsă și chiar până la zdrobirea forțelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă de: Balzac și Maupassant, Tolstoi și Cehov. [...] În momentul în care realismul artistic și liric crease forma nuvelei și istovise aproape toate posibilitățile schiței, tot mai des se auzeau glasuri cerând romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viață, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sânul marilor culturi" (Tudor Vianu, op. cit.). Duiliu Zamfirescu și Ion Agârbiceanu au reușit numai în parte, cel dintâi manifestând o atitudine vădit sentimental-idilizantă, care maschează adevărul social, cel de-al doilea lărgind câmpul de observație asupra vehemenței pasiunilor omenești, însă păcătuind printr-un exces de comentariu moralizator (precum Slavici înaintea sa). În 1920, prin apariția romanului *Ion*, Rebreanu maturizează pe deplin mijloacele de realizare estetică a narațiunii ample de factură naturalist-realistă.

Limbă și comunicare

Tehnici discursive

Funcția fatică a limbajului

În noile gramatici funcționale, care propun un model de analiză integrator între semantică și sintaxă-pragmatică, autorii disting (pe lângă funcțiile semantice și sintactice binecunoscute) și **funcții pragmatice**, prin care înțeleg rolurile îndeplinite într-un discurs de cele două componente din structura fiecărui enunț: **rolul topic** și **cel non-topic**, de a asigura atât coerența informativă, cât și înaintarea în procesul informațional. Acest proces presupune ca fiecare enunț, în cadrul unui discurs, să fie cumulativ, adăugând, la o informație **anterioară**, deductibilă din context, **o informație nouă**. Un enunț normal are o structură binară, fiind alcătuit din două componente, unul reprezentând funcția pragmatică de topic (sau **temă**), adică de purtător al informației cunoscute, iar celălalt reprezentând funcția pragmatică de comentariu (sau **remă**), adică de purtător al informației noi; ultima funcție pragmatică este numită și **focus**, căci rolul componentului din enunț pe care îl reprezintă este și acela de purtător al **informației proeminente**. Există și posibilitatea corelării opționale a funcției pragmatice cu diverse **roluri argumentative** ale enunțurilor, fiindcă toate sunt forme de manifestare a intențiilor comunicative.

În orice tip de discurs, momentul corelării informației cunoscute cu aceea novatoare și proeminentă, care focalizează atenția receptorului asupra mesajului produs de emițător, se realizează prin **funcția fatică** a limbajului. Aceasta asigură menținerea contactului permanent dintre vorbitor și interlocutor. Enunțul cuprinde, adesea, cuvinte și/sau expresii cu funcție fatică, cu rolul de a atrage atenția destinatarului sau de a certifica faptul că el rămâne în continuare atent, atât în comunicarea directă, cât și în cea mediată: *Acum urmăriți-mă cu atenție!; Alo, mai ești pe fir?* Funcțiile pragmatice o întăresc pe cea fatică prin mărci lingvistice constând în sintagme verbale incluse în enunțul propriu-zis *(vă asigur că; credeți-mă; nu-ți poți imagina;* interjecții de avertizare — *iată! uite! na!)* sau care rămân independente, întrucât doar pregătesc și incită atenția auditorului *(Ce credeți că s-a mai întâmplat? Ați aflat ultima noutate în cazul...?).* Dintre stilurile funcționale, **varianta publicistică** acordă un rol esențial funcției fatice, pentru că menține viu contactul între emițătorii mesajelor gazetărești și publicul cititor.

Stilul oral, care rezultă din utilizarea unor forme și procedee tipice limbii vorbite, este deopotrivă caracteristic exprimării uzuale și operelor literare, oferind posibilitatea unei **reprezentări acustice** a discursului, **opus stilului scriptic**, care implică, mai ales, **o percepție vizuală**. Valorificând însușirile limbii vii, stilul oral produce impresia de spontaneitate și de autenticitate a discursului familiar sau artistic. Acesta se caracterizează prin **elemente de sintaxă a limbii vorbite**: enunțuri brevilocvente (scurte în expunere) și neanalizabile, frecvența structurilor eliptice și a celor anacolutice, construcțiile incidente, tipuri de repetiții (propriu-zise, reluări, reformulări), frecvența elementelor deictice, inclusiv a vocativelor, particularități ale realizării raporturilor sintactice (de exemplu, preponderența coordonării în raport cu subordonarea, ambiguizarea raporturilor de subordonare etc.), stilul direct legat și nelegat, stilul indirect liber, mijloace tipice de exprimare a afectivității; interjecții, exclamații etc., locuțiuni și expresii populare, forme argotice.

Elipsa este contragerea enunțului prin suprimarea unuia sau a mai multor cuvinte, din rațiuni de concizie sintactică, emfază sau stil, fără ca sensul general al frazei să fie modificat; *nici gând [nu are], de când [e] lumea, are de unde [bani], ți-ai găsit [omul], a-și ține gura [închisă], ei și ce [dacă e].*

Vorbirea directă legată și vorbirea indirectă intonată direct sunt forme de reproducere specifice pentru sintaxa populară, amestecuri ale stilurilor primare.

Stilul indirect liber reprezintă o formă intermediară între stilul direct și indirect, ce caracterizează deopotrivă sintaxa populară și exprimarea orală (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, Editura Științifică, București, 1997).

Exerciții. Aplicații

1. Construiți un discurs (pe o temă de actualitate) în care să accentuați asupra funcției fatice a limbajului folosit; explicați cum mențineți trează atât atenția voastră (ca emițători), cât și a receptorilor mesajului transmis.

2. Structurați un reportaj (pe orice temă), în care să îmbinați informații cunoscute cu altele noi, analizând impactul strategiei mesajului proeminent asupra auditoriului vostru.

3. Alegeți fragmente dialogice din romanele *Ion* și *Răscoala* și identificați mărcile oralității limbajului țărănesc al personajelor imaginate de Liviu Rebreanu.

În Arcadia moldavă a eroilor medievali

Mihail Sadoveanu

Frații Jderi

(fragmente)

În prund, în dreptul sfintei mânăstiri, era un loc unde apa Nemțișorului fugea pe dedesubt. La acea trecătoare prea sfințitul Iosif se opri, ca să primească alaiul măriei sale.

Călăreții își struniră caii, scânteind din coifuri și platoșe. Măria sa privi o clipă împrejurimile. Copiii de casă grăbiră să coboare, ca să-i apuce frâiele și scările. Când descălecă Domnul, într-o singură mișcare călăreții puseră piciorul la pământ. Alexăndrel-Voievod, feciorul bălan al Domniei, sări de-a dreptul din șa. Purta, ca și părintele său, brocart de Veneția, giugiuman de samur și marochinuri. [...]

Vodă Ștefan, călcând atunci în al patruzecilea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strângere a buzelor și o privire verde tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus. [...]

Cu mișcare domoală, alaiul domnesc ajunse la porțile sfintei cetățui. Acolo Vodă se opri, c-o ușoară mișcare de nerăbdare, pipăindu-și locul săbiei la coapsa stângă și jungherul cu mănunchi de fildeș din dreapta cingătoarei. Spătarul al treilea Chiriac Sturza, care purta spata măriei sale, înaintă grabnic, înfățișându-i-o. Era o spată dreaptă, cu strajă înflorită cu rubinuri, în chip de cruce.

— Prea sfințite, grăi Domnul apropiindu-se de vlădica Iosif; intră prea sfinția ta cu clerul în biserică, până ce eu mă voi arăta norodului. Vin și eu îndată după asta, pentru cele de cuviință.

Fără a aștepta răspuns, măria sa făcu semn către paicii care purtau de dârlogi caii. Înălțându-se în șa, Domnul primi spata în mâna dreaptă, ridicând-o o clipă asupra poporului îngenunchiat și tăcut. Șiragurile dintâi păreau a nu cuteza să ridice frunțile către strălucitul chip al Domniei. După năravurile viclene ale moldovenilor, însă, toți se sileau să-l vadă pe furiș, strâmbându-și grumazurile.

Domnul îndemnă din zăbală calul alb, purtându-l câțiva pași. Privi mulțimea îmbulzită și supusă, în medean, până către bolniță și la intrările tuturor hudițelor. Erau mai mult de douăzeci de mii. Clopotele conteniră; vibrările mai plutiră un timp peste tăcere.



Coordonate ale operei
Ștefan cel Mare — un Sfânt Gheorghe medieval

Ștefan al V-lea Mușatin, supranumit cel Sfânt și cel Mare, este proiectat de scriitor într-o viziune tridimensională: prima — **istorică** (în calitate de voievod), a doua — **umană** (în viața particulară) și a treia — **legendară** (ca personaj ridicat la dimensiuni statuare, de erou mitic). În realizarea portretului voievodal, Sadoveanu a urmat linia tradițională, consacrată de letopisețul lui Gr. Ureche: *„Se vorbește prin sate despre Măria Sa că-i un om nu prea mare de stat, însă groaznic când își încruntă sprânceana..."* El este preocupat să înfăptuiască ordinea atât în plan uman (*„Războiul meu îl am [...] cu această țară fără rânduială..."*), cât și la nivel cosmic (*„De când acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiile"*).

▶▶▶


Ștefan cel Mare, detaliu din tabloul votiv, Biserica din Pătrăuți


Ștefan întrunește, deopotrivă, calități eroice și magice, pentru că transmite un sens și un mesaj dinspre uman către universal.

Spirit justițiar prin excelență, a instaurat în țara lui siguranța, legea, dreptatea, aceleași pentru toți. Domnului și omului Ștefan le sunt atribuite trăsături de **personaj renascentist de tip răsăritean**, luptându-se *„ca un leu"* (comparație preluată de la Gr. Ureche), când a fost nevoie, edificând sate și orașe ca un veritabil constructor, înălțând peste 40 de biserici, mănăstiri și schituri, vorbind italienește cu solii venețieni și citind versuri în limba elină.

Bizuindu-se pe boierii credincioși, pe armata care-l venera și pe răzeșii cărora le-a ocrotit drepturile, încălcate adesea de marii latifundiari spoliatori, Ștefan și-a atras încrederea și ascultarea din partea supușilor, făcându-i să recunoască — în domn — un garant al puterii lor. El și-a asumat răspunderile unui comandant istoric, păstrând cu sfințenie legătura cu trecutul, cu un cod moral și comportamental transmis din generații în generații. Astfel, de la tatăl său, Bogdan al II-lea, învățase pravila: *„Din ziua întâi să dai lui Hristos slavă, iar din ziua a doua să ridici sabia!..."* Calitatea de suveran al unui popor incumbă sacrificii și renunțări, iar cel ce a condus



— Să se ridice norodul, porunci măria sa, ca să privească pe Domnul său și pe fiul nostru, Alexandru-Vodă.

Oștenii descălecați, care stăpâneau îmbulzelile, repetară porunca; un murmur scurt se împrăștie în mișcări neregulate de vârtej; poporul se sui în sus c-o mișcare de val. Bărbații își scuturară îndărăt pletele, femeile își potriviră ștergarele. Câteva neveste țipară de sfială, văzând pe Vodă în asemenea înălțime și săgetări de lumină.

— Noroadelor și creștinilor, zise iarăși stăpânitorul, înălțând din nou până lângă tâmpla sa dreaptă straja cu rubine a spatei; cunoașteți semnul Domniei mele carele se arată pentru legea lui Hristos Dumnezeu și pentru rânduiala acestui pământ al Domniei mele. Poftesc tuturor bine și bielșug; să știe și cei de jos că județul nostru nu se va clăti nici odinioară din cumpăna dreaptă poruncită nouă de Cel care stă deasupra vieții și morții.

Îmbulzelile apropiate ascultau cu uimire și înfricoșare aceste vorbe, trecându-le îndărăt în pâraie de murmure. Trei țipete înfricoșate izbucniră dintr-o dată; în acel loc, mulțimea se zvârcoli grăbit. Erau țipete de femeie. Se dădu îndată lămurire măriei sale că, de mare sfială, în acea clipă o muiere a slobozit din măruntaiele ei un prunc.

Vodă zâmbi.

— De unde e acea muiere ?

Oamenii se feriră, lăsând pârtie până acolo. Babe cu conci înalt și cu ștergare o ocroteau; una din ele ridică în soare pruncul înfășurat în broboadele maicei lui. Alexandru-Vodă râse, auzindu-i orăcăitul. Ștefan-Vodă privi pe coconul său cu asprime, însă numai o clipă, căci se întoarse iarăși zâmbind, spre norod, așteptând răspuns.

— E de la Drăgușeni, măria ta, dădu lămurire un bătrân nalt și ciolănos, făcându-și loc cu coatele.

Vodă, aplecându-și ochii spre el, îl cunoscu numaidecât.

— Îți mulțămesc de răspuns, staroste Căliman. Văd că ai venit să-ți cunoști dreptatea.

— Am venit la porunca stăpânului nostru, se fuduli cu multă umilință Nechifor Căliman, băgând de samă la uimirea celor din juru-i.

— Ai făcut bine, staroste. Mai dă-mi o lămurire. După țipet nu pot cunoaște dacă e prunc ori fată.

— E flăcău, măria ta.


Imagine din filmul *Frații Jderi* (regia: Mircea Drăgan), 1974

— Atunci să fie finul nostru și numele lui să fie Înălțare, după sfânta zi de azi. Să mi-l înfățișezi, staroste, la patruzeci de zile, cu tot cu mama lui și cu omul ei. Și pe acest prunc cu numele Înălțare ți-l hărăzesc învățăcel, să-l faci vânător domnesc.

— Am ascultat porunca, măria ta, și am s-o plinesc întocmai. [...]

Când se coborî soarele spre săgețile brădeturilor, auziră aproape zvonind toaca mănăstioarei și clopotele. Slujitorii le ieșiră întru întâmpinare, chiuindu-i. Măria sa Vodă se afla la schit și intrase la slujba de vecernie.

Mănăstirea aceea a Duruitoarei era un adăpost numai pentru monahi: un cărturar și doi muncitori de rând. Era țărcuită între munți, cu împrejmuire de zid tare și porți ferecate. Lângă bisericuță, câteva chilii în care locuiau cuvioșii monahi și unde aveau și o trapeză, precum și arhondaric, întru așteptarea unui slăvit oaspete, care abia acum sosise.

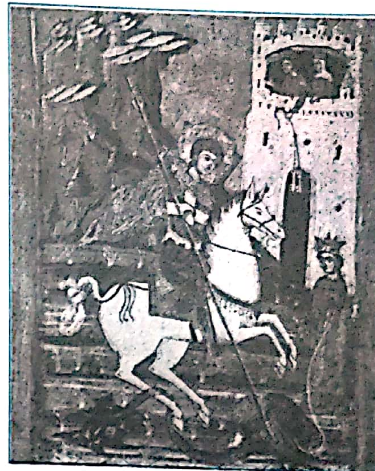
Bourul alb a fost văzut de toți vânătorii, însă acuma nimene nu mai știa nimic despre el. Întâmplarea aceasta era de mirare pentru toți și părea o minune. [...]

Măria sa ieși la lumină urmat de postelnic.

După ce înțelese cele aflate de Jderul cel mic, chemă la poruncă pe părintele Ioil. Acesta veni cu supunere, îmbrobodit în camilafca-i cernită și barba-i căruntă și dădu măriei sale toate lămuririle, grăind cu supusă sfială și stând plecat lângă jilțul stăpânitorului.

— Într-adevăr, slăvite stăpâne, mărturisi părintele ieromonah Ioil, la peștera de lângă Izvorul Alb s-a așezat acum treisprezece ani un sfințit schivnic, carele a fost venit de dincolo de munți, aducând cu el acel bour alb, pe care vânătorii măriei tale l-au văzut. Să știi, Doamne, că acel bour e îmblânzit și nu face nici un rău nimănui. Și acel bour a fost slujitorul schivnicului, cât sfințitul schivnic a trăit. Având ciobanii obicei să puie pentru sfinția sa daruri într-o ocniță în dosul schitului nostru, noi i le trimeteam legându-le în coarnele bourului. Când i se poruncea, bourul venea aici și noi îl împovăram, după care el se întorcea devale. Voie ca să ne ducem să ne închinăm acelui sfânt părinte n-aveam decât după sfânta Înviere, când ne coboram la el cu lumini, dându-i vestea. Dar dacă era încă iarnă și vifor în munte, nici atunci nu ne duceam. Așa că schivnicul trăia singur, poruncind să nu-l cerceteze nimeni din lume, având el canon singurătatea și muțenia. Era un om schilav și bătrân tare, slab de vârtute, și nouă ni se părea că-i și cu mintea tulbure, dar el vedea și auzea altfel decât noi, atât în somn cât și în trezie. L-am văzut în câțiva ani, primăvara, după sfânta Înviere, ieșind în răsăritul soarelui, îngenunchind și punând urechea la pământ, ca s-audă glasul pământului. Atâta ne putea spune în acea zi sfântă, când avea slobozenie să grăiască. Și ne-a mai spus că rânduiala lui a fost să ajungă până la măria sa; dar e slab și a îngenunchiat aici și are să vie măria sa la dânsul. «Căci noi suntem prorocii acestor voievozi», a adăogit el. După ce s-a alinat iarna, acu doi ani, de ziua lăsatului de sec, cap de primăvară, s-a întors bourul cel alb cu darurile și atunci am înțeles că pustnicul a trecut în limanul cel fără de vifor. Ne-am coborât și l-am căutat ca să-i aducem sfințitul trup aici. Fusese slab, numai ca o vedenie. N-am găsit nimic la peșteră. Poate să-l fi furat puhoiul, când s-a dus să ia apă și a căzut; ori poate să se fi înălțat cu aburii când s-a plecat după cum îi era rânduit, ca s-asculte glasul din afund. N-am putut afla nimic. A rămas bourul singur. Uneori, câd îl supără cânii ciobanilor, ori vânătorii, vine la noi la schit; bate cu fruntea în poarta de dindos, iar noi îi dăm aici salaș. Când se cere, noi îl lăsăm iarăși slobod.

Măria sa a stătut mult pe gânduri auzind acestea și părea apăsat de mare părere de rău.



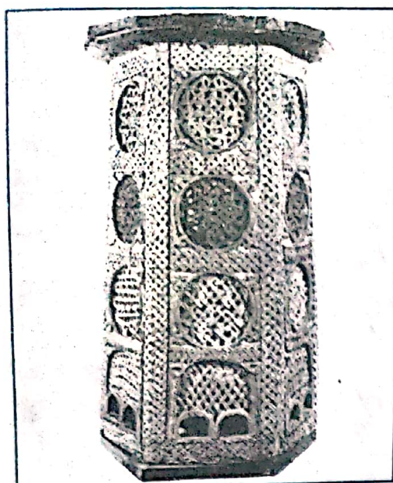
Sfântul Gheorghe ucigând balaurul, icoană din Moldova, secolul al XVII-lea

▶▶▶

Țara Moldovei aproape 48 de ani dovedise că și-a înțeles menirea pe pământ: *„Cine nu se pune pe sine de jertfă pentru credință, nu-i vrednic să fie în stăpânirea sa noroadele: e mai puțin decât cel din urmă mișel"* [sens etimologic — om obișnuit, sărman, n.ns.].

Ștefan n-a fost doar un luptător de vocație, înzestrat cu geniu strategic, ci și un om de stat, edificând și consolidând civilizația în patria lui: a impus ordinea și dreptatea, a încurajat comerțul, a întărit drumurile negustorești, stârpind hoțiile, a desființat dările plătite la vămi, a ridicat (la sfatul lui Amfilohie Șendrea) o boierime nouă dintre ostașii fideli (un fel de nobilime militară), le-a înapoiat răzeșilor „ocinile" strămoșești. Centralizând puterea în mâinile sale, voievodul menține armata în stare de veghe și de performanță militară, continuă tradiția domnească a Mușatinilor și pe cea populară de luptă pentru libertatea și neatârnarea țării. Solii venețieni la curtea din Suceava sunt uluiți de popularitatea domnului printre supuși și de adeziunea spontană a întregii țări la politica antiotomană a acestuia. Poporul moldovean înțelegea să fie solidar cu cel care, pentru a-i garanta libertatea, prosperitatea, pacea la hotare și înăuntrul

▶▶▶



Analog, Mânăstirea Probota, secolul al XVI-lea



teritoriului, întreținea intactă capacitatea războinică de apărare a țării. Geronimo della Rovere (ca și Paul de Marenne în ***Zodia Cancerului...***), spirit umanist și cultivat, deși credea că a ajuns — în Moldova — la capătul lumii civilizate, descoperă — în personalitatea „prințului moldav". — un spirit al Renașterii, informat, înzestrat cu un gust aparte pentru fastul ceremonios, dar și capabil să dialogheze firesc cu masele, diplomat eficient, dornic să consolideze prestigiul personal și al Moldovei în Europa vremii sale: primește numeroase solii, strângând relațiile diplomatice necesare; adresează o scrisoare celebră, după victoria de la Vaslui, principilor creștini, îndemnându-i la unitate religioasă și militară pentru contracararea eficientă a pericolului turcesc din ce în ce mai agresiv; se căsătorește cu Maria de Mangop, ca să restabilească legătura spirituală dintre fosta Romă de Răsărit și statornica temelie de latinitate care era Moldova. Nunta domnitorului este descrisă minuțios de către scriitor, fiind un motiv esențial — cel al întemeierii familiei domnitoare —, prilej excelent pentru Ștefan de a verifica trăinicia alianțelor cu vecinii și cu alte popoare ale Europei; dispune de informatori loiali și iscusiți, travestiți cel mai adesea în negutători:



— Altceva nu s-a știut nimic ? Și nu s-a aflat nimic ?

— Nu s-a mai știut și nu s-a mai aflat nimic, slăvite stăpâne.

— Ce glas spunea c-ascultă ?

— Noi n-am putut să știm, slăvite stăpâne. Poate cunoștea el ceva, noi însă nu înțelegeam. Avea o cunoștință ascunsă despre mersul stelelor și al soarelui; cetea pe cer zodiile; știa întocmai noaptea sfântă când se vestește Învierea Domnului. A spus odată că ascultă să audă tropot, când se va ridica sfântul mare-mucenic Gheorghie împotriva balaurului, dar eu am socotit că acestea-s vorbe de om slab. [...]

Vodă cugeta, cu sprânceana coborâtă pe luminile ochilor. Avea în sine o șoaptă: Adâncurile s-au mișcat, dar noi n-am fost gata.

— Doresc să fiu singur numai cu sfinția ta, urmă luminăția sa cu glas. În astă sară să nu mi se aducă cina.

În acea noapte, adormind târziu după rugăciune, Domnul a avut o vedenie în vis, întocmai cu cea din ajun.

I se arătă schivnicul înălțat pe munte și binecuvântând un pojar uriaș care cuprinsese satele și târgurile țării. Însuși măria sa stătea acum lângă bărbatul sfânt și simțea în sine cu mare cutremur tâlcuirea aevea a visului. [...]

Urdia se mișcase toată noaptea. Când s-a oprit frământarea, la dezvăluirea dimineții, s-a întins tăcere către mlaștinile ce se chiamă Trei Ape și s-au auzit glasurile tânguitoare ale hogilor și ulemalelor. După ce au proslăvit pe Alah și pe Mahomed proroc, acele glasuri neînțelese ale oamenilor străini au contenit, și foirea urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete și labe, care se târâia prin mlaștină. Într-un timp iar s-a făcut o oprire și atunci au sunat pe mare întindere strigătele crainicilor, care făceau cunoscute bulucurilor înșirate în lungul văii, ori răsfirate pe aripi, poruncile beiului Soliman. Străjile măriei sale Ștefan-Vodă, care băgau de samă la toate din locurile lor din ponoare, au înțeles că ar fi ajuns într-o vreme și puștile urdiei dincolo de vărsarea Chițocului. Se auzeau îndemnurile bouarilor, pocnetele harapnicelor și opintirile robilor la roțile înglodate.

Când a căzut de la Domnie porunca așteptată, surlașii și trâmbițașii de dincolo de lunca Bârladului au dat zvoană mare, iar alții au bătut din tobe și au slobozit sacalușuri.

Asemenea zvoană repezită până la cer a părut a fi dintr-o dată o strămutare năprasnică dată urdiei. Akingii și spahiii s-au repezit prin ceață înainte. Au dat în mlaștină, au descălecat; au trimes numaidecât știre în urmă să înainteze la harț pedestrimea cu baltagurile, să taie lunca și să deschidă drumuri oștii. În zvoana și în neorânduiala acestui început, capetele urdiei au înaintat singure la pieirea lor, către larma înșelătoare de război; s-au adaos și carăle cu pive care s-au înglodat în mlaștină și s-au pus apoi de-a curmezișul. Îndată ce s-a înțeles asemenea lucru, măria sa a mișcat către coarnele dinainte ale armiei încă neînglodate pe unii dintre curtenii săi și pe secui.

Pe loc s-a cunoscut care-i înțelepciunea și cumpăna acelei bătălii. Și măria sa a repezit alte porunci.

Atunci s-a mișcat comisul Manole cu cele șaisprezece steaguri. Fruntea urdiei se îmbulzea în mlaștină, cercând să treacă dincolo, la lărgime. Nu putea trece ș-o călcau din urmă alții care se repezeau cu nerăbdare aprigă. Prin dimineața nedeslușită două tovărășii de steaguri au pălit mai la vale sila ismailitenilor, din două laturi. Din laturea stângă a apei Bârladului, de către Bobriac, au pălit Jder și

Nicoară Păr-Negru. În același timp de pe Chițoc au intrat în cealaltă coastă a urdiei Manole bătrânul și comisul Simion. Așa de tari au fost aceste lovituri și atât de neînduplecate, cu mare pieire și jertfă din partea răzășimii, încât trupul balaurului a fost curmat în două. Jder și Nicoară au prins a bate și a mâna înapoi coada, prăvălind-o spre căruțele și săivanele hadâmbului, iar Manole Păr-Negru și Simion Păr-Negru, împingând bătaia în răspăr, au pripit acea înfricoșătoare izbândă a lui Ștefan-Vodă, care s-a vestit îndată cu faimă în lume și s-a pomenit în veac. La loviturile de berbece ale steagurilor comisului celui bătrân, ieșeau și într-o parte și în alta viermete de oameni negri, în care spaima izbucnise ca pulberea de pușcă. Osmanlâii au pornit în risipă mânați de biciul de foc al acelui arhanghel înfricoșat care vine îndată asupra oamenilor după descumpănirea minții.

O clipă s-a arătat lumină asupra învălmășelii. Atunci când s-a arătat acea rază de soare, au căzut unul lângă altul, cu arma în mână, străpunși de multe suliți, Simion Jder și părintele său, Manole Păr-Negru. [...]

După ceasul al cincilea, au fâlfâit perdelele ceții și au prins a fi mânate de un vânt din răsărit. Se părea că acel vânt le învăluie în sus, amestecându-le cu nourii coborâți. Spuneau bătrânii că niciodată nu s-ar fi văzut astfel amestecate cețele de jos cu nourii de sus, și a binevoit Domnul Dumnezeu să fie asta tocmai în acel răstimp de greu cumpăt. Se vedea împrejurimea umplută de spaimele morții și risipirii, puștile intrate ca în sorb, cu vitele și omenirea care le slujeau, cai și călăreți căzuți cât n-ar fi fost chip să-i numeri. Cât vedeau ochii în josul mlaștinei și apei, se afla lume și dobitoc măcinat în vârtejul urgiei și risipit grămezi ca de o mână sfântă. Zdrobirea aceea a balaurului se încrețea încă de zvârcoliri și tresărea de gemete. Pe sub nouri au trecut două învăluiri de corbi.

Atunci s-a arătat pe un pripor măria sa Ștefan călare, sub prapor, privind. Veneau vestitori, descălecau, se închinau și-i aduceau știrile. În jurul măriei sale se aflau stând cu încremenire și cu inimile înghețate unii dintre boieri. Măria sa a aflat nu târzie vreme de pieirea unora dintre slujitorii săi iubiți și a poruncit să fie aleși din nomoluri. Mai cu samă dorea să aleagă comișii: bătrânul și tânărul. Locul unde căzuseră ei și cei care luptaseră împreună cu dânșii se cunoștea, subt un val mort de pedestrime a ismailitenilor.

— Acolo sunt și să-i scoateți, a poruncit măria sa înălțând privirile spre nouri. Apoi a adăogit cu un suspin, mai mult către sine: Acolo s-au trudit secerătorii din Apocalipsis. [...]



Imagine din filmul *Frații Jderi*

Damian Jder devine negustor în Lehia, însărcinat cu supravegherea boierului Mihu și a altor trădători, ca și cu observarea mișcărilor politice din acea țară atât de amestecată în existența istorică a Moldovei; Ionuț și frații săi se află *„în pământul turcului"*, pentru a se informa direct dacă se pregătește o campanie decisivă împotriva țării lor.

În puținele răgazuri dintre războaie, Ștefan cel Mare se cufundă în stări de elevație spirituală, când *„ascultă vorbe dulci în limba elină"*, *„murmură stihuri"*, căutând *„adâncirea în sine, cu totul în afară de clipa vieții"*. Ține sfaturi religioase cu mitropolitul țării, simte nevoia recluziunii și îi cere călugărului Nicodim din neamul Jderilor să-l inițieze în *„taine necunoscute"*. Cugetă asupra timpului ce curge nemilos, lăsând multe fapte umane neîncununate de finalizările riguros proiectate. Ca și în piesa *„Apus de soare"* a lui B. Șt. Delavrancea, Ștefan simte că nu mai este tânăr, că dușmanii — înfrânți, dar nu stârpiți — au rămas puternici, că tovarășii de luptă cei mai fideli au murit, îndreptându-se și el, tot mai singur către sfârșitul inexorabil: *„Doamne, [...] greșit-am către tine, căci nu am îndeplinit ce nădăjduiam. Greșit-am, căci m-am semețit, crezând prea mult în puterile mele. Numai Dumnezeu scoate la țărm cele bune de cele rele, căci are înaintea în veșnicie, dar timpul meu este mărginit și iată mănăstioara din pustie, în care am făcut odinioară legământ, s-a risipit de furtună și de varvari; și pașii mei pe nisip nu se mai cunosc, primăvara vieții mele s-a scuturat; cei iubiți ai mei mă părăsesc, puțini mai stăruiesc lângă mine, vitejii mei cei mai buni cad; în fața mea se deschide zarea amurgului..."*

În ciuda dezolării firești, a meditației pline de amărăciune pe tema „sorții schimbătoare", Ștefan este conștient că **a ctitorit o țară nouă**, că a adunat în jurul său toate categoriile sociale, unite în energii constructive (precum familia Jderilor), că a



construit biserici, reclădindu-le și pe cele distruse în timpul invaziilor, că s-a înconjurat de înțelepți (precum mitropolitul Șendrea, postelnicul Meșter, părintele Geronimo — dominicanul care-i tălmăcește scrisorile în alte limbi), că are **conștiința unei misiuni europene îndeplinite**; această acțiune integratoare a fost pusă în folosul întregii civilizații animate de principiile umanismului renascentist, așa cum le confirmă ideile voievodului român exprimate după lupta de la Vaslui, în scrisoarea sa: *„Dacă această poartă a creștinătății, țara noastră, ar fi să fie pierdută, atunci creștinătatea întreagă ar fi în primejdie. Acum e ceas potrivit... să luptăm până la moarte!..."*

În concluzie, personajul complex, înfățișat de Sadoveanu cu evlavie nedisimulată, îmbină desăvârșit însușirile native cu cele moștenite din tradiție, dar mai ales cu spiritul superior al omului politic și de cultură care a băut *„apa înțelepciunii din aceeași fântână răsăriteană din care s-a adăpat și Apusul"*. Devenit o personalitate de legendă, Ștefan cel Mare este investit cu **rolul mitic al izbăvitorului**, al omorâtorului de dragoni, ca o reîntrupare a Sfântului Gheorghe pe Pământ: *„Osmanlâii au pornit în risipă, mânați de biciul de foc al acelui arhanghel înfricoșat [...]; trupul balaurului a fost curmat în două"*. Proiectând imaginea statuară a voievodului exemplar pe fundalul unei ample narațiuni de tip-frescă, Mihail Sadoveanu reconsideră structura și semnificațiile romanului istoric, depășind etapa romantică a povestirii pline de aventuri (ca în tradiția impusă de Al. Dumas sau de Walter Scott), întorcându-se în chip necesar la izvoarele naționale, la cele cronicărești și folclorice îndeosebi, cu intenția programatică de a surprinde sufletul românesc în determinările lui specifice și **de a crea**, în consecință, **o epopee națională**.

Abordarea textului în clasă

- Definiți romanul istoric și argumentați că opera *Frații Jderi* aparține acestei specii literare în proză.
- Stabiliți (cu ajutorul unui dicționar de termeni literari) definiția epopeii și caracteristicile acesteia, pentru a demonstra că romanul istoric studiat este de factură epopeică.
- Evidențiați compoziția romanului, analizând și felul în care scriitorul a realizat îmbinarea documentului istoric cu faptele de imaginație.
- Argumentați că imaginea lui Ștefan cel Mare din cronica lui Grigore Ureche și din legendele consemnate de Ion Neculce constituie o sursă cărturărească de prim ordin în conturarea personalității voievodale în viziunea lui Mihail Sadoveanu.
- Prima descriere din volumul I al trilogiei sadoveniene transpune adunarea populară prilejuită de hramul sfânt al Mănăstirii Neamț, precum și întâmplările evocate cu acest prilej, într-o indeterminare temporală; indicați procedeele artistice și faptele de limbă care sugerează continuitatea și persistența neamului românesc în istorie.
- Analizați ideatic și stilistic paginile din roman dedicate bătăliei de la Vaslui și subliniați dozajul perfect între dimensiunea eroică, tragică și sublimă a momentului istoric devenit fapt literar.

Repere de interpretare

Istoria reproiectată la dimensiuni de epopee națională

Mihail Sadoveanu nu este un talent, ci o natură; poate de aceea i se potrivește atât de bine pecetea simbolică de *„zimbru al literaturii române"*. Cărțile sale sunt acei dascăli tăcuți, dar omniscienți, care pot educa ființa umană de la vârsta copilăriei până la cea a senectuții. Formula **realismului magic**, definind opera prozatorului, este o îmbinare originală între simțul elementarului, al armoniei naturale, al întoarcerii nostalgice spre trecutul văzut ca sursă a înțelepciunii străvechi, al comunicării cu universalul și simțul acut al istoriei, dar nu în imediatul ei concret, ci în devenirea sa eternă. Scriitorul armonizează contrariile reprezentate de istoria care **se face** (evenimentul) și istoria care **rămâne** (modelul exemplar). Chiar dacă limbajul operei sadoveniene exercită asupra cititorilor o magie unică, irepetabilă, influența lui Sadoveanu pornește din zona ei spirituală, acolo unde miturile se întrepătrund și se esențializează pentru a impune o viziune coerentă asupra lumii. Fascinat de Evul Mediu românesc, autorul modern construiește **mitul istoric** la dimensiunile unei **epopei** corespunzătoare începutului de lume. Istoria este percepută de omul medieval ca o fatalitate, uneori **ca un blestem**, și ceea ce îl salvează este **sentimentul mistic** față de instanța divină și cel **al datoriei** pe care o are de îndeplinit pe pământ, în scurta lui trecere.

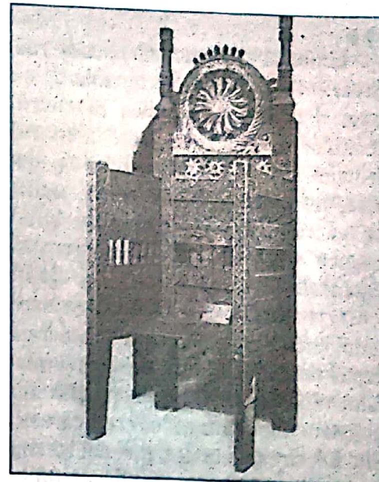
Eroii imaginați de prozator fixează o linie despărțitoare între durata lor și istorie, între viață și eveniment. Existența lor se desfășoară mai aproape de natură, a trăi înseamnă pentru ei a se supune legilor sale veșnice și incontrolabile. În

schimb, istoria este receptată ca o violentare a existenței naturale, o agresiune pe care omul o suportă greu. Adesea, aceasta capătă accentele unei tragice injustiții făcute omului pieritor.

O privire de ansamblu asupra creației autorului îndreptățește concluzia că toată această monumentală construcție epică — nu numai narațiunile care evocă personalități și întâmplări din trecut — este, într-un fel, istorică. Aceasta a însemnat, pentru cel care i-a dat viață, o permanentă reîntoarcere la epocile de mare însemnătate, acele vremuri de glorie sau de restriște când neamul românesc s-a confruntat direct cu istoria, învingând-o temporar, ori supunându-i-se cu durere. În raporturile sale aspre cu legile supraviețuirii, acest popor a înțeles că are de ales între căderea în anonimat sau **modelarea colectivă prin fapte memorabile** care să-l ferească de uitarea survenită în timp. Lupta continuă și dârză, pentru a-și păstra locul stabil pe acest pământ și pentru a-și menține nealterată ființa națională, i-a asigurat și o traiectorie individuală de-a lungul istoriei. Epica sadoveniană de factură istorică este ilustrată prin numeroase opere, date la iveală, în mod continuu, din momentul debutului scriitorului și până la încheierea longevivei sale activități literare, de la etapa **romantismului istoric** (cuprinzând *Șoimii, Vremuri de bejenie, Neamul Șoimăreștilor)*, trecând prin cea a **maturității clasice** *(Hanu-Ancuței, Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă, Nunta domniței Ruxanda, Viața lui Ștefan cel Mare, Frații Jderi)*, până la etapa **viziunii înțelepte** asupra omului și a destinului său *(Nicoară Potcoavă)*. Așadar, din 1904 (momentul debutului său în proză) până în 1952 (anul publicării ultimei sale capodopere istorice), M. Sadoveanu a reînviat *„umbre pe pânza vremii"*, conturând chipul interior al poporului acesta care viețuiește din timpuri imemoriale pe pământul străbun. Așa se explică de ce un scriitor, atât de complex și de variat în coordonatele geniului său, rămâne — în istoria literaturii române — îndeosebi prin calitatea artistică de **creator deplin al romanului istoric național**.

Orientată către permanențe ale istoriei și ale existenței autohtone, opera sa istorică a reînsuflețit, succesiv, epoca marilor migrații și pe cea a „nopții istorice" pe teritoriul străvechii Dacii *(Vremuri de bejenie, Creanga de aur)*, episoade tragice din lupta împotriva deposedării de pământ, drepturi și libertate a unor categorii sociale: răzeșii, țăranii săraci *(Neamul Șoimăreștilor)*, anii de glorie legendară, de stabilitate politică și de prosperitate ai domniei lui Ștefan cel Mare *(Frații Jderi)*, dramatismul vremurilor marcate de nesiguranță politică, de conflicte războinice cu adversari prea puternici, responsabile de martiriul unor voievozi patrioți, precum Ion Vodă cel Cumplit și fratele său după mamă *(Nicoară Potcoavă)*, urmările nefaste pentru Moldova ale poftei de mărire nesăbuită, care l-a pierdut pe Vasile Lupu *(Nunta domniței Ruxanda)*, sau momentele prăbușirii temporare a țării din cauza fiscalității excesive, pauperizării rapide, ori a trădării intereselor neamului (în *Zodia Cancerului...*). Toate creațiile mai sus menționate își întemeiază substanța epică și viziunea artistică pe străvechi letopisețe, legende, balade și pe cântece haiducești, astfel încât **preciziei documentare** (ori numai verosimilității istorice) să i se alăture **aura legendară**, transformarea întâmplărilor glorioase și pilduitoare în **mituri naționale**, gravate în memoria generațiilor de cititori de un scriitor care a păstrat o slăvită amintire trecutului istoric.

Personalitatea lui Ștefan însuși nu urmează strict linia documentelor, ci acesteia i se atribuie trăsături specifice unui timp eroic, ale faptelor de arme care asigură, deopotrivă, menținerea autorității voievodale și a suveranității țării, mereu periclitate. Moldova arhaică se redesenează în tiparul celei medievale, care, la rândul ei, își prelungește istoria în perioada contemporană scriitorului, dincolo de vestigii și documente. Reconstrucția realistă devine esențială numai pe măsură ce se îmbină cu fabulosul legendar și coboară în mitul arhetipal al vremii eroice *(illo tempore)*.



Jilț domnesc,
Mănăstirea Moldovița, secolul al XVI-lea

Repere stilistice ale romanului istoric sadovenian

Orice operă sadoveniană în proză este, implicit, și o remarcabilă creație imaginară în sfera limbajului. Expresia sa literară, în centrul căreia se află graiul moldovenesc, dozajul măsurat al arhaismelor, al regionalismelor, alternând cu formele neologice necesare, osmoza dialectelor țărănești cu limba cărturărească — laică și bisericească — se reunesc într-o arhitectură lingvistică remarcabilă.

Limbajul operei scriitorului devine **pecetea expresivă a conduitei personajelor sale.** De pildă, cuvintele lui Ștefan poartă marca dramaticului concentrat în formulări memorabile, când se adresează oștenilor săi după biruința aprig disputată la Vaslui; ele devin sentențioase și liric-meditative în monologul eroului care simte că îmbătrânește și timpul vitreg nu-i îngăduie să-și finalizeze ambițioasele proiecte ale tinereții; alteori răsună într-un stil demn și grav, măsurat și riguros, reproducând vechi acte și documente. Așa se întâmplă când imită fraza ceremonioasă din scrisoarea reală, adresată de el principilor creștini din Europa, cerându-le să se solidarizeze cu lupta sa antiotomană. Textul narativ include citate sau trimiteri la vechile cronici, fragmente de epos folcloric, contribuind la fixarea unui mod de viață trăită în stil popular, după datinile și obiceiurile pământului. ▶▶▶



Limbajul dialogic alternează rostirea ceremonioasă, protocolară, cu largi digresiuni, mai ales în cadrul relațiilor de la Curte și în interiorul familiei patriarhale, cu vorbirea aluzivă, înțepătura verbală meșteșugită, cu expresia jovială (din convorbirile ironice dintre Manole Păr-Negru și jupâneasa Ilisafta).

O pagină descriptivă cu valoare antologică din roman este consacrată **luptei de la Vaslui**. Arhaicitatea limbajului din fragmentul epic rezultă din construcțiile sintactice cronicărești, din folosirea unui lexic vechi și din muzicalitatea domoală a cuvântului selectat cu grijă pentru funcția lui evocatoare și pentru vraja lui sonor-eufonică. **Lexicul arhaizant** are capacitatea de a reconstrui atmosfera locului și a timpului medieval, dar și valoarea unui element de sugestie: *„surlaș", „silă", „a păli", „săivane", „răspăr", „a trudi", „a pripi", „harț"* etc. Frecvent citate sunt cuvintele din universul caracteristic armatei moldovenești sau turcești: *„steaguri", „armie", „baltaguri", „suliți", „urdie", „spahii", „hogi", „ulemale"*. Culoarea locală se desprinde și





Ușă de biserică, Tazlău, secolul al XVI-lea

Frescă artistică cu valoare de reprezentativitate colectivă

Trilogia eroică *Frații Jderi* a fost scrisă în tot atâtea etape succesive (1935, 1936, 1942), trecerea celor șapte ani de efort laborios — pentru realizarea volumelor *Ucenicia lui Ionuț, Izvorul Alb, Oamenii Măriei Sale* — fiind determinată de minuțioasa stăruință a autorului asupra unei perioade exemplare pentru devenirea noastră istorică, asupra unui manuscris vast și asupra unui proiect epic ambițios, dedicat celei mai reprezentative figuri voievodale românești, Ștefan cel Mare. Concepând o lucrare în trei volume ample, autorul său a pornit de la un material documentar și artistic deopotrivă: letopisețul lui Grigore Ureche, legendele referitoare la personalitatea marelui voievod consemnate de Ion Neculce, în *O samă de cuvinte..., Descrierea Moldovei* a lui D. Cantemir, dar și opere moderne (literare și istorice) datorate lui Dimitrie Bolintineanu, V. Alecsandri, M. Eminescu, B.Șt. Delavrancea, N. Iorga, în care era glorificat Ștefan cel Mare. Țesătura istorică a romanului este întărită cu fire trase din tradiția folclorică: recunoaștem motive preluate din baladele populare *(Toma Alimoș, Corbea, Chira Chiralina, Șerb sărac, Gruia lui Novac)* ori din basme, precum și elemente de mitologie păgână și creștină. Din *Viața lui Ștefan cel Mare*, publicată încă din 1934, au intrat în ansamblul romanului capitolele al VI-lea și al VII-lea.

Caracterul epopeic al trilogiei este imprimat de imaginea atotcuprinzătoare a **frescei istorico-sociale**, pe care Sadoveanu o situează atât în planuri temporale vaste, cât și în secvențe concentrate asupra detaliilor referitoare la nenumăratele confruntări ale țării conduse de un voievod de seamă cu pericolele atâtor invazii străine, de aspectul panoramat al locurilor descrise, de imaginea statuară a lui Ștefan în mijlocul a lor săi și în fața dușmanilor, de caracterele puternice ale personajelor din preajma domnului, de statornicia îndeletnicirilor tradiționale, a legilor pământului și a valorilor morale care dau impozanță și noblețe spiritului omenesc. Pe durata unui fragment temporal amplu (o jumătate de secol), își fac apariția boierii închinați nevoilor țării și fideli viteazului ei conducător sau, din contră, boierii trădători și unelte ale unor interese meschin-individuale, apoi țăranii răzeși — forța constantă a țării —, războinicii de profesie, curtenii, negutătorii autohtoni sau străini, trimișii Imperiului Otoman în Țara Moldovei sau diplomații altor țări, diversele categorii socioprofesionale, care devin personajele reprezentative ale epocii medievale, reconstituite într-un tablou epic monumental.

Încercarea de a obiectiva și de a oferi un caracter de **reprezentativitate colectivă** acestui excurs într-un veac apus l-a determinat pe scriitor să atribuie, pe rând, sarcina de a conduce firul epic (implicit de a reînvia imaginea vremii păstrate cu sfințenie în memoria unui neam întreg) când unui narator maiestuos, solemn, când unui oștean cu sufletul încrâncenat de atâtea confruntări armate, când unui Nestor dintre țărani sau unui anonim din mulțime. Dar tonul povestirilor atât de familiarizat cu epoca descrisă, aplecarea asupra evenimentelor așa de stăruitoare și înțelegerea dureros de lucidă a ordinii și a semnificațiilor istorice fac ca însuși naratorul principal (scriitorul) să fie perceput ca un purtător de cuvânt **omniprezent**, proiectat în trecut și vibrând la unison cu existențele tumultuoase ale eroilor săi.

Monografia vieții sociale din veacul al XV-lea

Ucenicia lui Ionuț se deschide cu evocarea momentului solemn al venirii lui Ștefan cel Mare la hramul Mănăstirii Neamț, din vara anului 1469. La ivirea sa pentru întâia oară în mijlocul poporului, toți se întreabă cum îi va fi domnia, cum va ști să slujească interesele atât de periclitate ale țării. Nechifor Căliman,



Imagine din filmul *Frații Jderi*

starostele vânătorilor, aduce o rază de speranță, cerând mulțimii să acorde încredere celui care-i promisese, într-o convorbire anterioară, că va bate război cu spoliatorii care i-au răpit răzeșului ocina strămoșească, legându-se cu jurământ să-și țină cuvântul dat. Din relatarea bătrânului staroste se înțelege că, până la rezolvarea conflictelor armate din exterior, Ștefan vrea să încheie disputele interne din *„această țară fără rânduială"*, unde porunceau concomitent *„mai mulți stăpâni"*. Spirit autocrat, domnitorul intenționează să-și consolideze poziția de conducător unic, aplanând cu fermitate rivalitățile străvechi dintre voievozii succedați în timp și marii feudali anarhici. Domnul botează pruncul unei moldovence, atunci născut, cu numele simbolic „Înălțare", ca un semn de bun augur asupra faptelor viitoare care îi vor marca lunga domnie. Jderul cel mititel, Ionuț, este ales de Ștefan să-l însoțească în viață, ca slujitor și prieten, pe coconul domnesc, Alexăndrel.

Întreaga țară începe să respire o atmosferă nemaicunoscută de mult, și anume de încredere în forța carismatică a conducătorului ei, de belșug și echilibru senin, în ciuda războaielor necurmate. Moldova are drumuri așezate, dregătorii respectate, proprietăți întărite prin danii și urice.

În centrul cărții se află familia lui Manole Păr-Negru (mare comis) și a jupânesei Ilisafta, împreună cu fiii lor: Simion, Nicoară, Cristea, Damian și Ionuț, având îndeletniciri dintre cele mai diverse, prilej pentru autor de a surprinde domenii cât mai variate în ample tablouri de epocă. Primul roman se definește, întâi, ca o **monografie a vieții sociale** în secolul al XV-lea, narațiunea desfășurându-se pe două planuri: pe de o parte, viața obișnuită a oamenilor, ocupațiile lor tradiționale, legile nescrise pe care le-au moștenit de la o generație la alta, relațiile dintre clasele sociale, conflictele cu boierii, atitudinea reverențioasă și plină de evlavie față de un conducător capabil să-i protejeze și să le garanteze stabilitatea țării; pe de altă parte, istoria care implică elemente ale realităților vremii: organizarea armatei permanente, relațiile domnitorului cu toți supușii, lupta antiotomană și politica externă care au asigurat Moldovei o reputație europeană.

▸▸▸
din valorificarea unor construcții perifrastice de sorginte cronicărească și populară: *„a căzut poruncă"*, *„s-a pomenit în veac"*, *„cât n-ar fi fost chip să-i numeri"*, *„au pornit în risipă"* etc. Sugestive sunt și construcțiile metaforice pe baza unor arhaisme sau expresii biblice: *„au hărțuit pe hadâmb"*, *„s-au trudit secerătorii din Apocalipsis"*, *„au fâlfâit perdelele ceții"*.

Un procedeu tipic popular este umanizarea naturii prin personificări repetate, fapt ce creează impresia că aceasta face corp comun cu intențiile tactice ale românilor: ceața și terenul mlăștinos întind, parcă de la sine, o cursă sigură dușmanilor: *„...Spuneau bătrânii că niciodată nu s-ar fi văzut astfel amestecate cețele de jos cu nourii de sus"*; *„... Pe sub nouri au trecut două învăluiri de corbi"*. Sintaxa cu ritmică domoală este dinamizată de folosirea perfectului compus, care exprimă acțiuni de scurtă durată și de mare frecvență: *„s-a mișcat"*, *„a intrat"*, *„au pripit"*, *„au pisat"*, *„au poruncit"*.

Schimbarea ritmică a diatezelor, alternarea perfectului simplu cu prezentul indicativ, frecvența formelor verbale reflexive, care lasă impresia unei proiectări narative în altă lume a realității războinice descrise, sunt mijloace gramaticale cu efecte estetice deosebite. Procedeele **sintaxei poetice**, concretizate în **enumerări** (*„vitele și omenirea care le slujeau"*, *„caii și călăreții căzuți"*, *„lume și dobitoc măcinat în vârtejul urgiei"*) și **inversiuni** (*„răstimp de greu cumpăt"*, *„veneau vestitori"*, *„Măria Sa a aflat nu târzie vreme"*) detaliază imaginea luptei în secvențe temporale semnificative. În pasajul care înfățișează imaginea *„larmei de război"*, prezența **consoanelor fricative și siflante**, ca **s, ș, ț, z** (*„surlașii"*, *„trâmbițașii"*, *„zvoană"*, *„sacalușuri"* etc.) sau a unor vibrante ca **r** (*„repezită"*, *„urdie"*, *„strămurare năprasnică"*, *„străpunși"* etc.) contribuie la intensificarea impresiei auditive copleșitoare, sub care este percepută bătălia de la Vaslui.

Vânătoarea — ritual inițiatic și eroic în universul sadovenian

Pornind de la premisa că pasiunea cinegetică reprezintă o constantă etern umană, iar vânătorul un model tipologic neschimbat din zorii civilizației — căci *„de la Nemrod din Biblie până astăzi, reflecta el odată, sufletul omului vânător a rămas aproape același"* —, Mihail Sadoveanu îi conferă vânătorii o multitudine de semnificații în creația sa. Corelată cu tradiția folclorică și eroică, cu poezia naturii, cu iubirea și reflecția filozofică — toate înțelese ca manifestări ale duratei —, vânătoarea devine un **motiv literar recurent**, de la creația debutului (***Șoimii***, 1904) până la ultima carte de referință din impresionanta bibliografie a prozatorului (***Nicoară Potcoavă***, 1952): în ***Șoimii***, pe durata convalescenței lui Nicoară la casa mazâlului din Dăvideni; la curtea împăratului Kira, din ***Divanul persian***, sau a lui Ștefan cel Mare, din ***Frații Jderi***; la reședința orientală a padișahului Mehmet al IV-lea, din ***Zodia Cancerului...***; în „olatul" Mării Negre, sub oblăduirea lui Dobrotici-Domn, din povestirea cu același titlu, sau în pădurile pârcălabului Soroceanu, din ***Nunta domniței Ruxanda***; pe latifundiile comitelui Sigfrid, din ***Măria-sa puiul pădurii*** sau pe cele ale șleahticului lui Nicolai Zubovski, din ***Neamul Șoimăreștilor***, cele mai numeroase vânători, întreprinse de la simpli răzeși până la capetele încoronate, sunt prezentate — cu variate funcții simbolice și moral-umane — în romanul ***Nicoară Potcoavă***, unde acțiunile cinegetice ajung o modalitate predilectă de a reconstitui spații geografice, momente istorice revolute și universuri omenești modelatoare. În ***Șoimii***, vânătoarea este chemată să umple nu numai golul documentelor istorice, ci și pe cel al acțiunii propriu-zise, nevoite să bată pasul pe loc cât timp Nicoară, rănit, este găzduit la curtea din Dăvideni. Adăugat iubirii ce se înfiripă în sufletul celor trei protagoniști, descrierilor de natură și prezentării obiceiurilor tradiționale, ritualul cinegetic generează impresia



Un bildungsroman cu valențe educative

Dacă țara cunoaște, în sfârșit, o autoritate bărbătească, familia Jderilor, ilustrând viața civilă, are o conducere matriarhală datorată severității jupânesei Ilisafta. Ea îl numește pe soțul ei *„un cuc bătrân"*, deoarece fusese o fire nestatornică la tinerețe. Ionuț este rodul unei legături extraconjugale a comisului, dar Ilisafta își iertase bărbatul, conducând familia — în care îl integrase pe orfan — în timpul absențelor îndelungate ale lui Manole Jder. Simion și Nicoară (devenit monahul Nicodim), fiii cei mari ai comisului, trăiseră și ei, pe vremuri, decepții în dragoste. Ionuț este chemat în slujbă domnească și, în prima lui călătorie la Suceava, este însoțit de vistiernicul Cristea și de frumoasa Candachia. Arhimandritul Amfilohie Șendrea și părintele Timotei sunt mentori eruditi și înțelepți, de la care Ionuț are multe de învățat. Putând fi considerată — din perspectiva eroului juvenil — un *„bildungsroman"* (o creație despre formarea spirituală a omului), *Ucenicia lui Ionuț* prezintă etapa formativă, a inocenței eroului, numit de Nechifor Căliman cu duioșie ironică *„un mânz"*, pentru lipsa lui de experiență. Totodată, protagonistul este *„ucenic"* și în viața sentimentală, traversând prima criză erotică. El se îndrăgostește de jupânița Nasta de la Ionășeni, pasiunea lui irațională făcându-l să trădeze, temporar, frăția de cruce cu Alexăndrel-Vodă.

Înainte de a declanșa seria conflictelor cu adversarii țării, voievodul își asumă condiția de reformator, încurajând dezvoltarea ei economică, pentru a-i asigura rezistența necesară pe durata campaniilor plănuite mai târziu. Ionuț și Alexăndrel, sub impulsul bravurii juvenile și al curajului temerar, trec hotarul spre locuri primejdioase, ca și Tudor Șoimaru în episodul căutării Magdei Orheianu în Polonia. Iubirea pentru jupânița Nasta îl determină să o caute peste Dunăre, urmărindu-i pe răpitorii ei. Aflând, cu revoltă îndurerată, că domnița și-a luat viața pentru a nu fi batjocorită de necredincioși, Ionuț uită de prudența rațiunii și împlinește fapte de aprigă răzbunare. Ajutat de Jderii cei mari, care — fiind conștienți de amploarea pericolului — porniseră în căutarea mezinului, acesta răzbună pierderea nedreaptă a iubitei sale și sacrificarea inutilă a unei vieți tinere prin uciderea sângerosului cotropitor, Suleiman-Beg. Escapada Jderilor pe teritoriul turcesc — pe cât de eroică, pe atât de riscantă — este descrisă în cel mai spectaculos stil cavaleresc. Uitarea de sine, ignorarea primejdiilor iminente, la care și-a expus atât viața sa, cât și pe cea a fraților lui, vor fi însă iertate de Ștefan, înțelegător față de avânturile necugetate ale tinereții. Dar evadarea din cadrul familial devine, până la urmă, o călătorie cu valențe cognitive și astfel aventurile tânărului capătă și **un sens inițiatic**.

În **romanul educativ**, confruntarea necesară și victoria asupra personajului infernal sunt, laolaltă, o condiție *sine qua non* în vederea maturizării eroului. Un astfel de dragon, învins de Ionuț, este Suleiman-Beg. Apoi își va trece examenul de oștean adevărat prin lupta vitejească împotriva dușmanilor lui Vodă, salvând viața vlăstarului domnesc. Ionuț dovedește că deja se formase ca un oștean călit, în timpul luptei contra tătarilor, când îl ajută pe Simion să-l captureze pe însuși fiul lui Mamac-Han.

Sintetizând, volumul întâi al frescei narative medievale se constituie **într-un roman al cunoașterii primare, empirice**, nediferențiate încă de magie, de vrăji și descântece. În afara inițierii lui Ionuț Jder în tainele vieții adulte și ale deplinei responsabilități bărbătești și militare, intriga se fixează și în jurul tentativei nereușite a lui Gogolea Pogonat, vestit hoț de cai, de a-l răpi pe Catalan din grajdurile domnești. Dar armăsarul lui Ștefan, care îl purtase cu vrednicie în atâtea bătălii, avea însușiri supranaturale, căci în el părea concentrată întreaga putere a voievodului.

Precum în basmele folclorice, oamenii cred în existența cailor năzdrăvani cu șapte inimi în piept, cum ar fi Catalan, care, totuși, refuză „tabla cu jăratic" întinsă de Ionuț înaintea sa, în ziua de Sânziene. Când Catalan a nechezat de trei ori, bătălia de la Baia s-a încheiat cu victoria stăpânului său; dascălul Pamfil povestește că, atunci când a pierit în secuime Aron-Vodă (unchiul lui Ștefan și ucigașul părintelui său), iarăși a nechezat Catalan de trei ori. Caii domnești de la Timiș se vor prăsi într-un răstimp anumit și comisul supraveghetor știe *„cum trebuie să fie văzduhul și luna și ce ierburi înflorite în ceairuri"*. Jupâneasa Ilisafta îl descântă pe Ionuț, afumându-l prin somn cu păr de lup și este convinsă că destinul individual depinde de un urs mitic, care *„are rânduială să umble și să lucreze pentru omul lui"*. Reînviind străvechi simboluri totemice, Ilisafta — păstrătoare neînduplecată a datinilor — asociază slăbiciunea sau caracterul vânjos, hărnicia ori lenevia fiarelor cu trăsăturile destinului omenesc; de aceea, vrea să trimită argații să caute ursul cel gras și leneș al lui Simion, ca să-l pună pe fugă și să-l iuțească, pentru a schimba norocul celui de-al doilea comis de la Timiș. Când Ionuț întârzie noaptea pe drum, jupâneasa evocă tot felul de fantasme și duhuri malefice care i-ar putea primejdui viața tânărului. **Miraculosul**, prin dimensiunile lui, aparține și spiritului epocii medievale, dar și recuzitei romantice a **romanului cavaleresc**. Apariții de basm sunt și cei doi Călimani, Samoilă și Onofrei, întruchipări ale lui Strâmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră.

Toate descântecele Ilisaftei și citirea în ghioc a bătrânei țigănci Chira nu-l lecuiesc pe Ionuț de iubirea arzătoare pentru Nasta. Jupâneasa crede în puterea imaginară a viselor de a anticipa desfășurarea reală a evenimentelor: visându-l pe tânăr înaintea escapadei acestuia la turci, femeia experimentată are premoniția unei întâmplări care se va petrece cu *„sfadă"* și cu *„primejdie"*. Însuși voievodul are vise revelatoare, care-i prevestesc fie un război neașteptat, fie biruința într-o luptă grea, ai cărei sorți de izbândă păreau indeciși. Întreaga epocă în care a trăit eroul este plasată de autor la granița dintre real și fantastic, dintre istorie și legendă. Domnul are pecete pe brațul drept și a jurat legământ sfânt, caii lui sunt năzdrăvani, iar victoriile țin uneori de miracol, căci părintele său (Bogdan al II-lea) l-a închinat la muntele Athos, ca să-i stăpânească pe necredincioși. În concluzie, se remarcă o certă gradualizare a treptelor înțelegerii umane, în măsura în care primul volum al trilogiei ar corespunde **cunoașterii empirice** (*„uceniciei"*), al doilea — **cunoașterii magice**, iar ultimul — **cunoașterii raționale** (realizate prin *„sabia spiritului"*, care este judecata lucidă).



Imagine din filmul *Frații Jderi*

▸▸▸

descătușării unor energii acumulate până la punctul de explozie fizică și sufletească. În ***Neamul Șoimăreștilor***, vânătoarea creează un moment de respiro între două bătălii crâncene, dar îi și permite lui Tudor Șoimaru să afle amănunte prețioase despre Magda Orheianu, pe care se pregătește să o revadă în Polonia, pe un teritoriu inamic, unde-și periclitează libertatea și chiar viața. În narațiunile istorice ulterioare, mobilul evocării trecutului prin intermediul vânătorii, deși nu este mai puțin prezent, se estompează totuși, dând posibilitatea altor funcții simbolice să treacă în prim-plan: necesitatea înnodării firului acțiunii (în ***Neamul Șoimăreștilor***), semnificații formativ-umane și magic inițiatice (în ***Frații Jderi***), formularea unor aspirații (în ***Nunta domniței Ruxanda***), verificarea competenței cinegetice și confruntarea cu forțele malefice întrupate într-un element zoomorf (în ***Ochi de urs***), sugerarea aleatoriului care guvernează deciziile capricioase luate de sultani, în funcție de succesul sau insuccesul înregistrat la vânătoare (în ***Zodia Cancerului...***) expediția vânătorească cu rol justițiar (încercarea eșuată de capturare a lui Petru Șchiopul, prinderea vânzătorului lui Ion-Vodă, Ieremia Golia, uciderea levantinului trădător Cigala, în timpul vânării cailor sălbatici la Gloduri), vânătoarea de plăcere (întreprinsă de mezinul Alexandru), menită să-i aline decepția sentimentală, uciderea cu sulițe și arcuri a unei turme de mistreți sălbatici, care stricaseră ogoarele semănate de răzeșii din Dăvideni (având o motivație ecologică și de verificare a îndemânării cinegetice a oștenilor lui Nicoară Potcoavă (în romanul cu același titlu).

Două momente vânătorești, extrase din romanele sadoveniene ***Frații Jderi*** și ***Nicoară Potcoavă***, impresionează prin semnificațiile lor plurivalente. Primul se concentrează în capitolul al IX-lea din partea mediană a trilogiei, intitulat „Vânătoarea domnească și bourul cel tare de la Izvorul Alb". Aflat într-un moment de

▸▸▸

cumpănă al exercitării calității voievodale, *„Măria sa porni pe neașteptate de la Suceava"* spre muntele Pătru-Vodă, unde va fi întâmpinat de bătrânul slujitor credincios, starostele Căliman, de feciorii acestuia, de Jderii cei tineri și de preasfințitul Amfilohie Șendrea. Primind dezlegarea înaltului prelat, starostele Nechifor îi relatează domnitorului o întâmplare miraculoasă din vremea tinereții lui. În timpul lui Alexandru-Vodă cel Bătrân, trimis la munte să supravegheze turmele, după o ploaie torențială, Căliman s-a rătăcit în codru ajungând *„într-un afund al singurătății"*. Acolo a zărit prima oară un bour alb uriaș, care a rupt *„desimea cu coarnele"*, iar vânătorul a urmat drumul trasat de vietatea parcă fermecată, până ce a recunoscut locurile și s-a întors la ai săi. Convins că animalul încolțit de hăitașii experimentați este același cu *„arătarea"* fabuloasă din tinerețea lui, starostele îl descrie perifrastic, ca pe un adjuvant al Diavolului, distanțându-se de posibilele influențe malefice prin replica curativă: *„Ptiu, drace!..."* Spiritul demonic se întrupase în persoana unui schivnic „vrăjitor", stăpânul bourului dalb, pentru hrana căruia muntenii lăsau periodic *„tain, într-o ocniță a muntelui, în dosul schitului de sub Duruitoare."* Imaginația superstițioasă a locuitorilor din zona alpină îi transformase pe magul pustiit de lume și pe bourul îmblânzit de el în duhuri răufăcătoare, care, în absența ofrandelor omenești, ar fi putut *„isca asupra oilor o primejdie de vârtejuri, ori o boliște"*. Ascultând povestea *„cu privirile visătoare ațintite asupra jăraticului schimbător"*, Ștefan își face rugăciunea *„cu mare evlavie"*, adoarme și este trezit de un muget *„amenințător și mânios"* ca de om sau de făptură hăituită pe nedrept. Domnitorul dă ordin ca vânătorii să vegheze numai goana nebună a bourului încolțit, dar să nu-l vatăme cu nici un preț. Îl trimite pe Ionuț Jder, cel mai sprinten dintre tovarășii săi, pe urmele vietății, ca să afle peștera neștiută unde *„sălășluia"* pustnicul. Cu ajutorul câinelui Pehlivan, Jderul cel

De la aura legendară la viziunea mitică sacralizantă

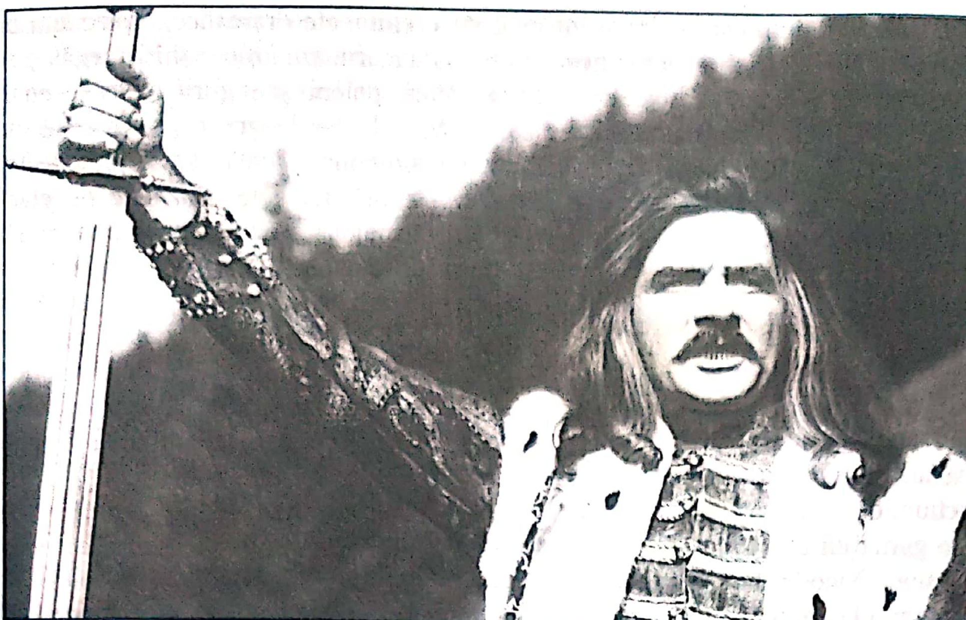
În partea a doua a creației epice sadoveniene, sunt reliefate acțiunile vitejești întreprinse de Simion Jder, comisul de la Timișești, priceput crescător și păzitor de cai domnești. El îl împiedică pe trădătorul Gogolea să strice rasa cailor, în încercarea de a spulbera „puterile magice" ale conducătorului țării, pe care i le-ar fi dat, după o credință din popor, însoțirea lui — în lupte — cu năzdrăvanii Catalan și Vizir, armăsari vrăjiți să rămână neînfricați. Jderii desfac ițele încâlcite ale acestei trădări și o vor sancționa fără cruțare, așa cum îl vor pedepsi și pe boierul Mihu, căpetenia uzurpatorilor, care se refugiase în Lehia (Polonia).

Izvorul Alb debutează cu descrierea unei secete cumplite, urmate de un cutremur, ambele cataclisme devenind semnele malefice ale evenimentelor viitoare. **Tehnica anticipativă**, realizată **prin simbolizare**, este proprie epocii: *„A detunat în fundul pământului și s-a dat zvon în înălțime, pentru ca să nu mai întârzie domnii și împărații; să nu se mai desfrâneze în lume, ci să purceadă împotriva lui Antihrist război pentru credința cea dreaptă"*. **Viziunea mitică** este întărită și prin dimensiunea monumentală conferită fraților Căliman, prezenți în momentul cutremurului la curtea de la Suceava: *„Uită-te la dânșii cât îs de mari și de grei; parcă ar fi inorogi!..."* Gândirea lor este primitivă, mișcându-se pe orbita aceleiași viziuni, ei fiind convinși că *„n-a dat din coadă prea tare peștele cel mare pe care stă așezat Pământul"*. Oamenii cred în puterea miraculoasă a bourului alb asupra oilor; de aceea, îi lăsau daruri, ca să nu se ivească asupra oilor *„vârtejuri ori boliște"*. Bourul este stăpânit de un demon, de-un mare vrăjitor. El trăiește lângă Izvorul Alb, în singurătăți pe care *„dintru începutul zidirii, oamenii nu le călcaseră"*.

Nucleul epic al volumului median, unde Ștefan cel Mare apare ca protagonist, îl formează scena **vânătorii rituale**. Din nou, faptul real devine unul consacrator, fiind proiectat în mit, iar vânătoarea domnească nu rămâne un simplu spectacol cinegetic, ci ajunge un **ritual de inițiere**. Episodul urmăririi bourului fantastic, pătrunderea într-un topos sacru, poveștile nemaiauzite despre pustnic se încheie cu semnul revelator făcut lui Ștefan: acesta are un vis prevestitor de război, când *„i se arată schivnicul înălțat pe munte și binecuvântând un pojar uriaș care cuprinsese satele și târgurile țării"*. Pelerinajul cortegiului domnesc la Izvorul Alb — *axis mundi* — ilustrează motivul căutării soluțiilor de împlinire atât a unui **destin individual** (cel al domnitorului), cât și al altuia **colectiv** (cel al Moldovei).

Pentru a înțelege sensurile prezentului și a le desluși pe cele ale viitorului, este necesară o contopire cu trecutul, realizată prin integrarea domnului printre elementele naturii. Călăuza mitică în această călătorie spre locurile ancestrale și sălbatice, neatinse de pasul omului, este legendarul bour, a cărui imagine arhetipală se identifică cu stema Moldovei. Culoarea imaculată primește — în viziunea lui Sadoveanu — conotații benefice; calul bălan (Catalan) este simbolul echilibrului puterii militare și politice, iar bourul alb este făptura primordială, efigia statuară a vechimii timpului. Izvorul Alb devine metafora tiparului neclintit, în pofida curgerii tuturor lucrurilor, sugerând perenitatea existenței universale. Forma simbolică a acestei călătorii către matricea lucrurilor, către starea edenică a începuturilor este vânătoarea. Dacă stihiile, apele, cataclismele sunt imagini ale schimbării, ale devenirii temporale, muntele, piatra exprimă locurile statornice, formele permanenței. Astfel, **peștera** constituie un loc stabil și ascuns văzului omenesc, propice meditației și reculegerii.

Așa cum remarcă Edgar Papu, natura sadoveniană nu formează niciodată un decor exterior, căci omul intră în corespondențe secrete cu elementele naturale, el integrându-se într-o **cosmologie**. Inițierea în cel mai înalt grad în tainele naturii



Imagine din filmul *Frații Jderi*

îl caracterizează pe mag sau pe înțeleptul retras din lume. Un asemenea tip spiritual îl reprezintă schivnicul de la Izvorul Alb, dar magii adevărați sunt arhimandritul Amfilohie Șendrea, ori cuviosul Nicodim, sau chiar Ștefan însuși, care **preia semnificațiile unor aspecte ale cosmosului și le aplică în planul guvernării politice și al organizării sociale**. Și Ionuț Jder cunoaște momentul lui de recluziune în Cetatea Neamțului, devenită topos al exilului interior pentru tânărul aflat într-o etapă necesară reintegrării sociale a omului inocent, înșelat în speranțele lui curate de împlinire umană.

S-a spus că, în timp ce *Ucenicia lui Ionuț* are și valențele lirice ale unui poem al *„iubirii juvenile”*, *Izvorul Alb* aduce un elogiu *„iubirii matrimoniale”;* Simion se îndrăgostește de Marușca, fiica negustorului Iațko Hudici, răpită, ca și Nasta, și dusă pe meleaguri străine de jitnicerul Niculăeș Albu. Obținând permisiunea voievodului, expediția recuperatoare de la Volcineț, din Polonia, întreprinsă de frații Jderi, alcătuiește un **episod eroic și cavaleresc**. Aceea care reprezintă iubirea târzie a lui Simion devine soția lui, cu binecuvântarea lui Ștefan. Domnitorul protejează familia Jderilor, devotați în orice împrejurare, fiindu-le chiar oaspete. De altfel, ei constituie o **familie exponențială** pentru unitatea întregii țări. Voievodul se comportă precum *„un părinte al tuturor”*, relațiile cu supușii desfășurându-se ca într-o mare familie: răzeșilor le dă pământ și legi drepte după care să-l păstreze în posesia lor, le botează pruncii, îi înzestrează, pe unii dintre ei îi aduce la Curte, punându-i să învețe meseria armelor ca să-i fie slujitori de nădejde.

Critica a observat deja că modelul societății în care a trăit Ștefan este familia: a domnitorului, care se căsătorește cu Maria de Mangop, cea a Jderilor, solid întemeiată, a lui Simion, abia întocmită, a lui Ionuț, rămasă în stadiul de proiect din cauza sinuciderii fetei îndrăgite, a oamenilor din popor, binecuvântată de preoți și la marile sărbători religioase, de Ștefan însuși.

Putem susține, din această perspectivă, că primele două volume alcătuiesc împreună o **cronică de familie**, a voievodului, a Jderilor, a oamenilor obișnuiți, văzuți în existența lor cotidiană. În același timp, acestea formează o **cronică socială**, analizând procesul îndelungat al reordonării societății moldovenești, după tiparul rânduielilor consacrate în timp și al sistemului de legi impuse de conducătorul țării și de arhitecții domniei sale (principalii sfetnici și colaboratori militari sau civili).

▶▶▶

mic ajunge lângă Izvorul Alb, înconjurat de râpi, prăpăstii și țancuri verticale, în preajma unor *„singurătăți pe care dintru începutul zidirii, oamenii nu le călcaseră.”* Urmărind vietatea încolțită de câini, Ionuț este impresionat de statura sa mândră, de *„coama murgă”* în contrast cu părul *„deschis, alburiu”* și mai ales de ochii *„negri cercuiți cu roș”*, din care țâșnea o privire aproape omenească. El descoperă peștera goală, dovadă că solitarul ei locuitor murise. Lângă vânătorii trudiți s-au întors și copoii care pierduseră, ca prin farmec, urmele fiarei bătrâne. La sunetul *„cornului de pe munte”*, s-au îndreptat către schitul unde făcuse popas domnitorul, căruia i-au relatat despre neizbânzile acelei zile vânătorești fără noroc. Măria sa părea mâhnit și asculta în tăcere slujba de seară, de parcă în strana domnească se reuniseră la sfat *„duhul lui Dumnezeu și cel al muntelui”*. Părintele Ioil continuă povestea vieții schivnicului care avea drept canon poruncit *„singurătatea”* și *„muțenia”*. Numai în ziua sfântă a Învierii, când primise dezlegare să vorbească, i-a mărturisit ieromonahului Ioil că bătrânețea și slăbiciunea trupului îl împiedicau să meargă la curtea voievodului, pentru a-i dezvălui revelațiile sale clarvăzătoare, dar că o dată va veni chiar domnitorul lângă peștera sa. Întrebat de stareț de ce, în zi sfântă, așeza urechea la pământ, prorocul i-a răspuns premonitor *„că ascultă să audă tropot, când se va ridica sfântul mare-mucenic Gheorghie împotriva balaurului....”* Dacă Ioil a crezut că *„acestea-s vorbe de om slab la minte”*, Ștefan le-a înțeles tâlcul, și anume că el va trebui să fie eroul eliberator al poporului moldovean, cel ce va lovi cu paloșul monstrul cu mii de capete al invadatorilor țării. Mâhnit că nu l-a mai prins în viață pe magul înțelept, ale cărui sfaturi tainice l-ar fi întărit în credința drumului just pe care l-a ales — de apărător neclintit al Moldovei —, Ștefan *„cugeta, cu sprânceana coborâtă pe luminile ochilor. Avea în sine o șoaptă: **Adâncurile s-au mișcat, dar noi n-am fost gata.**”* (subl. ns.) După ce a postit și s-a rugat din nou,

▶▶▶



chemând harul divin asupra ființei lui, voievodul adoarme și visează imaginea schivnicului înălțată pe vârful muntelui și *„binecuvântând un pojar uriaș care cuprinsese satele și târgurile țării"*. Însuși Ștefan stătea alături de *„bărbatul sfânt"*, **vânătoarea ritualică** simbolizând **eterna căutare a omului în labirintul sinelui**, ca să descopere certitudinea și imboldul lăuntric atât de necesare acțiunii hotărâte din exterior pentru menținerea Moldovei suverane.

În capitolul al XXVIII-lea al romanului ***Nicoară Potcoavă***, intitulat „Carte de la Olimbiada presvitera", eroul, retras în casa de la Zid Negru, din Zaporojă (Ucraina de azi), primește o scrisoare adusă de vatamanul Agapie Lăcusteanul de la Dăvideni. Olimbiada, care-l îngrijise cândva pe Nicoară, rănit într-o ambuscadă la Iași, și-l vindecase, îi oferă vești despre fina sa, Ilinca, pe care Potcoavă o iubise, dar a cărei dragoste o respinsese în numele jurământului ostășesc (făcut la moartea lui Ion-Vodă) și al sacrificiului personal autoimpus. Ilinca, deși fusese „împresurată" și de pasiunea tumultuoasă a fratelui lui Nicoară, Alexandru, a știut să se apere și să-și îndrepte dragostea statornică spre bărbatul ales de ea, stârnind admirația înțeleptei presvitere: *„și acum mă întreb cum s-a putut păstra curată lamura acestui sufletel? Slăvite prietine, întâlnim în viață ascunzișuri pe care nu le putem pătrunde"*. Olimbiada era convinsă că *„fecioara asta nu-i o ființă de rând"* și își exprimă regretul față de ingratitudinea destinului care n-o va lăsa niciodată *„să înflorească"* lângă omul iubit. Revelațiile din *„cartea"* Olimbiadei îl tulbură profund pe eroul, care, înțelegând că nu va avea niciodată parte de bucuriile vieții obișnuite și nici de împlinirea afectivă a cuplului, trăiește un moment intens de revoltă, descătușat într-o vânătoare improvizată ad-hoc alături de prietenul și confidentul său, diacul Radu Suliță. Privindu-și stăpânul, de obicei atât de cumpănit, acum având ochii *„înnegurați"* și glasul *„răstit"*, diacul Radu recunoaște, sub pojghița mâniei exterioare, *„suferința de iubire. Hatmanul se zbate ca să se înfrângă*



Ultimul volum este cel mai încărcat de evenimente dramatice, proiectând o **frescă istorică** a Moldovei medievale, care își încordează forțele și își pregătește resursele în vederea războaielor cu turcii, tătarii, polonii și ungurii. În acest sens, o scenă episodică, precum aceea în care Manole Păr-Negru captează puterea magică de la ursul care-i calcă șalele, ajunge simbolică. Toată țara se pregătește de lupte, căci războiul cu atâția inamici puternici nu este o afacere de clan boieresc ori voievodal, ci o încordare uriașă a forțelor întregului popor.

Dimensiunea eroică arhetipală — model pentru generațiile viitoare

Închiderea tripticului narativ o marchează *Oamenii Măriei Sale*, în mijlocul căruia se află comisul Manole înconjurat de fiii lui, alături de care întreprinde acțiuni de veritabilă **apoteoză eroică**. În apărarea țării, conflictele superficiale dintre generații se aplanează, tinerii (Ionuț, Alexăndrel), maturii (Ștefan cel Mare, Simion, Nicodim) și bătrânii (Manole, Amfilohie Șendrea) reunindu-și forțele într-un țel comun.

Se disting două episoade principale: cel dintâi îl constituie drumul lui Ionuț către Imperiul Otoman condus de Mehmet, având toate conotațiile unui spațiu infernal. Înainte de a îndeplini această călătorie cu scopuri strategice, eroul, care ilustrează **motivul orfanului**, a fost adoptat de trei ori, integrându-se unor familii reale și într-una spirituală: întâia oară îl găsim în ambianța familială a lui Nechifor Căliman, apoi îl primește printre ai săi înțeleapta jupâneasă Ilisafta, pentru ca, în cele din urmă, arhimandritul Amfilohie Șendrea să-i devină părinte spiritual.

Dintre episoadele secundare, se rețin farsa jucată de Ionuț lui Alexăndrel Vodă, ca și povestea plină de mister a morarului de la Mănăilești. Prezentarea ținutului din zona Vasluiului se realizează printr-o **digresiune**, în care Mihail Sadoveanu își reconfirmă vocația de **pictor desăvârșit al imaginilor naturale**. În cadre uriașe, cu dimensiuni panoramice, natura însăși așteaptă încordată descătușarea energiilor umane aflate în opoziție ireconciliabilă. Tabloul descriptiv ajunge cadrul pregătitor al celui de-al doilea episod fundamental cu valoarea epică a deznodământului: bătălia de la Podu-Înalt, prezentată ca un model de artă militară proprie Evului Mediu, îmbinată cu temeritatea luptătorilor moldoveni, specifică în cazul unui război de apărare, și cu exemplaritatea jertfei omenești. Sunt evocate și alte momente de maximă încleștare, precum disputa dintre Ștefan al Moldovei și Radu cel Frumos al Țării Românești, dar nucleele epice ale părții finale din trilogia *Frații Jderi* se ordonează în jurul bătăliei epopeice de la Vaslui, din 1475. Vitejia pe deplin maturizată își va da mâna cu prudența abilă și înțelepciunea prevăzătoare, fiind desfășurate, inițial, strategii de anihilare a acțiunilor tătărăști, pentru ca întreaga putere militară a țării să lovească puhoiul invadator turcesc. Evocarea luptei de la Vaslui păstrează pecetea autentică a documentului istoric, prin rigoarea sobră a descrierii momentelor ei principale, dar capătă și valoarea emblematică a mesajului uman de referință. Stratagema, inițiată de Simion Jder și de părintele său, Manole, de a-i atrage pe turci în capcana temeinic organizată de ei, va fi încununată de succes, dar scump plătită cu viețile celor mai vrednici dintre *„oamenii Măriei Sale"*, căzuți *„subt un val mort de pedestrime a ismailitenilor"* [turcilor, n.ns.].

„Genune pe genune cheamă" este titlul ultimului capitol, a cărui formulare tautologică îl face să sune precum un verset biblic. De data aceasta, scriitorul nu s-a aplecat asupra istoriei care se scrie după consumarea faptului memorabil, reținând esența acestuia, ci asupra istoriei care tocmai **se face** cu acei viteji

cunoscuţi şi anonimi, pentru care noţiunea de **patrie** are un înţeles concret, ameninţat de pericole iminente, care trebuie surmontate, aceştia fiind eroii pe care s-a întemeiat puterea lui Ştefan cel Mare.

Reconstituirea imaginilor trecutului se face conform liniilor evocării tradiţionale din cronica lui Grigore Ureche şi din legendele consemnate de Ion Neculce. Prozatorul le-a adăugat convingerea că poporul a rămas acelaşi în datele sale fundamentale, în datini, credinţe, spirit religios, virtuţi morale şi în convingerea că aparţine unei geografii reale şi spirituale din care nu l-a clintit nimeni. Conştiinţa apartenenţei de neam şi a statorniciei româneşti, alături de necesitatea slujirii conducătorilor al căror destin s-a identificat cu soarta ţării lor este formulată de comisul Onu, ca pe o îndatorire neschimbată în timp: *„Noi, răzeşii, mai ales răzeşii din Ţara de Sus, suntem bărbaţi care nu ne speriem cu uşurinţă de unii şi de alţii. Nouă ne-au dat domniile ocini şi ne-am aşezat spre golişti* [locuri goale, depopulate, n. ns.], *ca să facem ţară şi să ţinem rânduială, aşa că noi de lungă vreme, din strămoşi, cunoaştem ce-i aceea* ***slujba domniei*** *"* (subl. ns.).

După victorie, într-o tăcere mormântală, Ştefan *„a făcut în pas ocolul bătăliei"* şi a contemplat chipurile eroilor morţi, dar cu priviri senine îndreptate către cer. Îngenunchează lângă trupurile celor doi Jderi, lângă starostele Căliman, închinându-se la altarul improvizat direct pe câmp, sub ninsoare. Domnul *„îşi simţea inima înnegurată de jale"*, mărturisind celor din jur, îngenuncheaţi ca şi el, că-şi va aduce aminte de asemenea oameni în fiecare moment, la răsăritul, la asfinţitul soarelui şi în clipa de veghe de la miezul nopţii. Cei mai buni oameni ai săi au murit răspândiţi pe toate câmpurile de luptă, dar nu vor fi uitaţi: *„Avem să-i simţim în jurul nostru şi ne vom afla nemângâiaţi de pieirea lor"*. De aici înainte, triumful terestru irupe în eternitate. Eroii cu aureole mitice au devenit arhetipuri. Istoria scrisă i-a fixat monumental în rama memoriei colective şi Moldova sfârşitului de veac al XV-lea, condusă de braţul şi mintea lui Ştefan Muşatin, supranumit cel Mare, a înălţat o epocă de măreţie irepetabilă.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

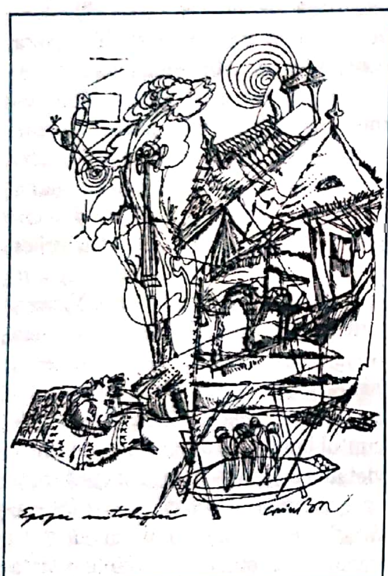
- Urmăriţi, într-un eseu structurat, etapele de formare a lui Ionuţ Jder ca om matur şi ca ostaş, demonstrând că primul volum al trilogiei sadoveniene se constituie într-un „bildungsroman".
- Identificaţi, în compoziţia polifonică a operei studiate, romanul familial şi analizaţi, într-un eseu nestructurat, relaţiile din interiorul neamului Jderilor, exponenţial pentru întreaga Moldovă din veacul al XV-lea.
- Realizaţi o compoziţie sintetică, în care să conturaţi personalitatea lui Ştefan cel Mare în viziunea lui Mihail Sadoveanu, din romanul *Fraţii Jderi* şi din alte creaţii ale sale: *Viaţa lui Ştefan cel Mare, Nicoară Potcoavă.*
- Mit, istorie şi legendă în definirea imaginii eroice a marelui voievod român; structuraţi o compunere-paralelă între două viziuni artistice originale şi, în acelaşi timp, între două modalităţi literare distincte: registrul narativ (Mihail Sadoveanu — *Fraţii Jderi)* şi cel dramatic (Barbu Ştefănescu-Delavrancea — *Apus de soare).*
- Alcătuiţi un eseu structurat în care să urmăriţi psihologia feminină prin intermediul analizei trăsăturilor caracterologice, a acţiunilor şi a concepţiilor despre viaţă, familie şi dragoste ale eroinelor din romanul studiat (Ilisafta, Nasta, Candachia, Maruşca, Maria de Mangop etc.).

▸▸▸

pe sine însuşi. [...] După cât poate diacul cântări puterea unui asemenea bărbat, biruinţa lui va pricinui zguduiri şi ruină" în sufletul personajului. Nicoară caută un loc anume, *„o curmătură în râpa malului"*, unde vânase lupi în tinereţe. Când Radu Suliţă îi reaminteşte de lupii cu două picioare care au provocat atât de mult rău, precum Cigala turcitul sau Irimia, pârcălabul vânzător de ţară şi domn, Nicoară îi replică prompt că va veni şi rândul acelora să ispăşească trădarea, însă până atunci vrea să se elibereze de suferinţa interioară şi de povara conştiinţei că, prin refuzul său, a distrus viitorul Ilincăi (care, de altfel, va muri fără să-l mai revadă): *„acum vreau să scap de altcineva. Nu ştiu dacă mă-nţelegi...."* După ce ajung într-o pustietate, de parcă *„ar fi răzbit pe tărâmul celălalt"*, în faţa vânătorilor sare un lup *„bătrân, slab şi năpârlit, stăpânul acelei domnii"* aride. Nicoară îl urmăreşte cu îndârjire, până ce fiara obosită şovăieşte *„lipindu-se de o piatră sură ca şi el"*. Văzându-l pe agresorul uman coborât din şa cum scoate cuţitul lung şi se pregăteşte să-l ucidă, vietatea înspăimântată îşi înclină capul spre pământ şi scoate *„un urlet prelung"*, cerând cu un ultim efort de vitalitate dreptul oricărei fiinţe la viaţă: *„Era în acest bocet al deznădejdii ceva omenesc"* şi *„tânguirea năprasnică"* a lupului trezeşte milă în sufletul hatmanului, care renunţă la gestul sacrificial. Pe drumul de întoarcere la Zid Negru, diacul observă chipul încă mâhnit, dar îmblânzit al lui Nicoară, pe care oboseala urmăririi vânătoreşti, zguduirea confruntării cu vietatea încolţită şi fără şansă îl *„alinaseră"* şi-l împăcaseră cu propria soartă ce nu putea fi schimbată: *„I se părea diacului că lupul cel singuratic primise în fiinţa lui o parte din povara lui Nicoară"*. **Vânătoarea** devine, pentru acest profesionist al sabiei, **o terapeutică** menită să îi redea seninătatea şi puterea dreaptă a judecăţii.

Un ascet rătăcit în lumea puterii

Mihail Sadoveanu



Lucian Cociuba, *Epopee mitologică*

Nicoară Potcoavă

(fragmente)

[...] Nepoata mazâlului a intrat aducând ulcica de lapte și felia de pâne de grâu. I-a închinat și floarea, după porunca ce avea dintru început. Acuma, când îl vedea pe bolnavul său într-o stare în care încă nu-l cunoscuse, fata înțelegea, c-o strângere de inimă, că diminețile ei se ofileau. Florile pe care i le aducea acelui Făt-Frumos cam cărunt puteau să nu mai înflorească; nu mai avea ce face cu ele. A privit cu sfială noua înfățișare neașteptată a celui care trebuia curând să plece, fără să știe de dragostea ei. Așa credea ea. I s-au aburit ochii de lacrimi.

Presvitera o privea cu luare-aminte; i-a dat o învățătură pe care o socotea înțeleaptă.

— Draga mea copilă, i-a spus ea, poți plânge. Măria sa Nicoară nu se duce la petreceri și ospețe, ci la datorii grele.

Ilinca și-a acoperit ochii și a ieșit cu grabă.

— Se duce să vestească pe bătrânii ei, a suspinat presvitera. Visuri, ca fluturii... Am fost și eu așa. Care fecioară nu crede că cel dintâi bărbat care-i zâmbește nu-i ursitul său ? Nepoata asta te iubește, măria ta, și-ți închină plocon inimioara.

— Am băgat de samă, presviteră, dar noi avem altele.

— Se-nțelege. Oamenii sunt de două feluri; cei care râd și cei care se-ntristează. Cei care râd trec mai lesne prin viață, a urmat bătrâna gândindu-se la mezin; iar cei care se-ntristează se chinuiesc în neliniști. La douăzeci de ani, pe când erai la Bar, ai avut poate și măria ta o nălucire a bucuriilor trecătoare. Știu, știu; să nu ți se înnoureze ochii, căci viața fiecăruia dintre noi înflorește o dată; și nu te rușina, măria ta, că înflorirea asta a fost scurtă; așa-s primăverile.

— Nu mă rușinez, presviteră; mă întristez. Iar de atunci, din tinerețe, piază-rea m-a prigonit.

— Căci erai sortit să porți cunună și schiptru.

— Poate. Unii din dascălii mei aveau și ei scrisă în obraz amărăciunea. Mă învățau elina și latina, ca aceste limbi să nu-mi fie de folos. Și numărau împărații zadarnic, căci din toți rămăsese numai pulberi ori mumii. Ne îndopau cu filosofiile lui Plato și Aristotele, iar la urmă s-a dovedit că aveam nevoie mai ales de învățătura sabiei.

Nicoară Potcoavă — un spirit umanist purtător de sabie

Eroul tradițional (făurit în mitologia antică) făptuiește și lasă altora, care vin după el, sarcina de a-i judeca acțiunile și importanța lor în timp. Ahile, eroul grecilor, pus să aleagă între o viață lungă și îndestulată, trăită în patria sa și în mijlocul celor dragi, dar anonimă, și o alta foarte scurtă, încheiată cu moartea sa pe un pământ străin, însă memorabilă prin numeroasele fapte de vitejie întreprinse, va opta fără ezitare pentru cea de-a doua variantă.



— Voievozii, măria ta, trebuie să mănânce fructele amare ale științei, ca să li se îndulcească anii cei târzii.

— Dintre cei pe care i-am știut în vremea noastră ajuns-au oare mulți la ani târzii ?

Presvitera Olimbiada n-a răspuns.

— Când eram ucenic la Bar, a urmat Nicoară, mi-a fost drag un învățător al nostru leah, care aș putea zice că vântura dinaintea ochilor noștri împărățiile vechi și nouă. Au fost faraonii și împărații persieni, care aveau sub toiagul lor pământuri întinse și furnicar de popoare; și totuși cu puțini osteni a ieșit de la cetatea Filipopol un fecioraș fără barbă, Alexandru Machedoneanul, care s-a dovedit mai destoinic decât toți. Tot astfel în vremurile ce-am trăit eu, spunea acel dascăl, am apucat un voievod de la Moldova care a ridicat sabia sa împotriva padișahilor ismailiteni, cotropitorii lumii de azi. Fost-a acel voievod stăpân pe o țară mică, oștile lui erau puține; dar el s-a dovedit mai semeț și mai vrednic decât împărații și craii de atunci. Căci măria sa Ștefan de la Moldova lupta împotriva robiei și cotropirii, și la războaiele sale îl sprijinea întreg norodul.

Și de la Ștefan bătrânul, spunea fratele nostru Ion, ne-a rămas nouă poruncă să ne dezrobim de păgâni și de cneji.

Când s-a pregătit măria sa Ion-Vodă să se ducă jertfă în tabăra beglerbeiului, m-a sărutat pe frunte în cortul său, și a lepădat sabia. Eu m-am aplecat și am ridicat-o. Măria sa mi-a spus: S-o porți tu ! Fii vrednic. [...]

Toate se strică, toate se împuținează...

— Ce se strică și ce se împuținează, Alexandre? a zâmbit Nicoară.

— Toate, bădiță, ca atunci când nu i-i omului îndămână.

— Ce va fi având acel om de nu i-i îndemână, nu mi-i greu a pricepe, Făt Frumos. Este leac: răbdarea.

— Doftoria asta n-o pot bea, bădiță, e prea amară!

Mezinul s-a așezat într-un scaun și a făcut bot; șoimul care-i sta pe umăr s-a cumpănit, a fâlfâit ușor ș-a ieșit în zbor pe fereastră, urmărind parcă ceva — poate clipa fericită care îmblânzise în acea dimineață inima hatmanului.

— Bădiță, trebuie să-ți fac mărturisirea... a suspinat Alexandru.

Nicoară s-a întors în scaunul lui:

— Spune, băiete. Eu abia acum bag de samă că ai slăbit și ți-s trudiți ochii.

— Da, bădiță.

— Ți-ai lăsat zălog inima la apa Moldovei ?

— Așa cum spui, bădiță Nicoară. Mi-i dragă o fată fecioară. Știi cine-i.

— Gustul tău nu-i rău, Făt-Frumos. Dar poveștile de la noi ne învață că la asemenea domnițe nu te poți întoarce fără isprăvile cuvenite. Trebuie să treci, Făt-Frumos, peste hotarele oprite, în locul unde se bat munții în capete, ș-acolo să tai cele șapte capete ale balaurului.

— Lungă vreme, mâhnită vreme, bădiță. În toate nopțile vine la mine paserea măiastră, îmi bate la tâmplă cu pliscul și-mi șoptește: Nu întârzia căci vremea trece; aicea pe pământ oamenii n-au decât o tinereță, du-te că te așteaptă fericirea.

— Alexandre, nici Făt-Frumos al poveștilor nu-și dobândește bucuria fără lupte și jertfă.

— Spune-mi, bădiță, ce-avem de făcut, s-a rugat mezinul, și să nu întârziem.

Potcoavă s-a ridicat în picioare. Alexandru a părut că se scufundă în scaunul său.

— Ba să-mi spui tu, băiete, dacă ai uitat cele ce s-au petrecut în vara anului 74?

— N-am uitat.

— Ai uitat oare pe beglerbei Ahmet, pe Cigala, pe boierii care au vândut pe Domnul lor ?



Romulus Ladea, Domnița

▶▶▶ În plină mentalitate medievală, personajul sadovenian revoluționează conceptul de eroism, epurându-i conotațiile de acțiune aventuroasă, voință de putere, orgoliu de învingător etern, ori renumele visat ca o cunună de lauri pe o frunte senină, fără cutele datorate zbuciumului de gânduri. Nicoară Potcoavă se definește ca un **erou reflexiv** prin excelență, care întâi așază proiectul în patul procustian al judecății și apoi îl materializează în faptă. El contestă istoria, căci **forma** lui **de participare** la devenirea acesteia se produce prin opoziție la aleatoriul ce-i caracterizează curgerea în timp.

Tronul în Moldova se câștiga prin cumpărarea firmanului de învestitură domnească de la turci; el vrea să-l câștige prin luptă și numai dacă a obținut, în prealabil, acceptul națiunii pe care o va conduce. Uimitor, acest pretendent ieșit din canoanele epocii nu este animat de lăcomia de putere, care pregătește, de obicei, marile aventuri politice. Instaurarea unui climat de **rațiune politică**, de **legitimitate a faptelor**, nu a dreptului consfințit prin moștenirea puterii în interiorul marilor familii voievodale, **de justiție colectivă** înfăptuită cu participarea și în asentimentul poporului sunt intențiile novatoare ale acestui strălucitor prinț de Renaștere într-un Ev Mediu decăzut și întunecat. Paradoxal, îl percepem ca pe un **ascet al puterii**, care s-a curățat de patimile vieții ca să fie demn de țelurile nobile propuse.

▶▶▶



Eugen Popa, *Cap de expresie*

— N-am uitat. Pentru unii ne-am întors acum două luni. Era să ne pierdem capetele. Ce mai putem face ?

— Alexandre, războinicii pe caii furtunii. Câteodată greșesc. Greșala asta putea să fie greșala dinaintea morții. Am ieșit din ea teferi. Să nu mai greșim. Să cerșim broaștei cu covată încetineala, șarpelui înțelepciunea, de la crugul stelelor ceasul potrivit. Când ne vom ridica iar, răzbunarea să se împlinească fără greș ca o *ananke* a zeilor, cum o socoteau grecii vechi. Dar o pot săvârși câteodată și oamenii, dacă nu ocolesc pe la cele necuviincioase: mâncare, vin și muiere...

— Cum grăiești domnia ta, bădiță ! parcă m-ai străpunge cu jungherul. Totuși, bădiță, ale noastre sunt și aceste slăbiciuni.

— Ai uitat ?

— N-am uitat, bădiță. Dar mi-i dragă Ilinca.

— Ți-aș putea răspunde că mi-a fost dragă și mie.

Mezinul și-a acoperit ochii cu palmele.

Nicoară a pășit până la el și i-a ridicat smuncit fruntea, privindu-i ochii plânși.

— Spune-mi acuma tu mie dacă ai uitat datoria ta și jurământul care ne leagă ! Dacă le-ai uitat, ești slobod. Du-te !

Mezinul s-a dărâmat în genunchi.

— Bădiță Nicoară, iartă-mă ! Fac cum poruncești !

Hatmanul și-a trecut palma peste părul castaniu al lui Făt-Frumos, apoi s-a întors și a început a se plimba de la masa pe care stăteau desfăcute foile lui Heliodor de la Emesia, până la soba înaltă, în ocnița căreia se afla un snop mărunt de siminoc, floare fără moarte din stâncăriile Dniprului.

Hatmanul s-a oprit lângă mezin, privindu-l cum sta umilit la picioarele sale.

— Alexandre, a zis el, cumpănește-ți bine vorbele.

— Bădiță Nicoară, a strigat mezinul cu privirile înflăcărate; să pier aici, în clipă, dacă nu-ți voi asculta porunca.

— Făt-Frumos, porunca nu-i de la mine...

— Știu, bădiță, a suspinat Alexandru, cuprinzând mâna fratelui său și sărutând inelul lui Vodă Ion. [...]

▶▶▶ Prietenul lui din copilărie, Cubi Lubiș, care îl cunoștea cel mai bine, nu ostenește să fie uimit de atâta neprihănire la un om politic: *„În furtuni, în înșelări, în glodul ticăloasei lumi, inima lui Nicoriță a rămas curată. Se cuvenea să fii un învățat pustiit de lume, nu să ții sabie..."*

Trecut de prima tinerețe, deja încărunțit, cu figura brăzdată de suferințe și renunțări, efemerul domn al Moldovei este o împletire de forță fizică (îl domină pe Cigala în lupta corp la corp și îndoaie brațul musculos al agresorului ca pe *„un vreasc"*), virilitate ostășească (rezistă la campanii îndelungate, rupe potcoava în mâini, performanță din care îi derivă și supranumele) și de tărie speculativă. Rămâne un războinic încercat, soldații lui moldoveni și cazaci intonează balade despre isprăvile hatmanului, dar nu urmărește gloria personală, ci împlinirea unei *„diate sfinte"*: răzbunarea fratelui căzut prin trădare, continuarea luptei sale și reinstaurarea dreptății în Moldova sfâșiată de atâtea forțe contrare intereselor ei naționale. ▶▶▶

Abordarea textului în clasă

- Evidențiați alternarea, de-a lungul romanului istoric, a modalităților narative directe cu cele indirecte (mult mai variate) în introducerea personajelor în cadrul epic și pentru caracterizarea lor.
- Ion Vodă cel Cumplit, deși rămâne un erou evocat, are o pregnanță maximă în roman; reliefați complexitatea narativă a tehnicii evocării în opera *Nicoară Potcoavă* și comparați-o cu cea folosită de același autor în *Baltagul* (unde Nechifor Lipan, eroul principal, este tot o figură reînviată).
- Citiți *Șoimii* (primul roman din 1904) și comparați-l cu *Nicoară Potcoavă* (scris în 1952); sesizați asemănările, dar mai ales deosebirile între cele două versiuni literare, realizate la o distanță de aproape o jumătate de veac.
- Realizați o comparație între Ionuț Jder și Alexandru (fratele mezin al lui Nicoară) în calitate de eroi romantici (impetuoși, plini de bravură, nefericiți în dragoste și, totuși, dând întâietate sentimentului în defavoarea judecății raționale).

Repere de interpretare

Scrierile marilor cronicari moldoveni reflectate în romanul istoric modern

În *Letopisețul Țării Moldovei* (unul dintre modelele eposului sadovenian), Grigore Ureche a dedicat șase capitole lui Ivan Potcoavă, supranumit și Crețul, *„ce s-au fostu făcând frate lui Ion vodă, răspunzându-să de moșie și de nașterea sa de la Mazoviia, […], ș-au scos nume de domnie. Și între cazaci avându cunoștință, pre mulți au măglit* [au îngrămădit, au atras (n.ns.)] *lângă sine"*. Cu puțin sprijin polonez (starostele de Bar) și căzăcesc (hatmanul Șah), el a încercat să-l detroneze pe slabul domnitor Petru Șchiopul, dar a eșuat și s-a retras la Nemirov. Mai bine pregătit din punct de vedere militar, reintră în Moldova pe la Soroca, învinge oastea moldovenească aliată cu turcii și ocupă tronul la 23 noiembrie 1577, când *„ș-au pusu nume de domnie Ion Vodă"*. Petru Șchiopul a fugit în Țara Muntenească, de unde a înștiințat Înalta Poartă care i-a trimis *„de sârgu"* [în mare grabă, n. ns.] un nou ajutor ostășesc. Bătălia de la Docolina s-a încheiat în favoarea lui Potcoavă Crețul, căci *„fost-au și oaste de țară cu cazacii, că mulți să închinase"*. Întors la Iași și aflând că fostul domn se pregătește din nou de război, primind nu numai sprijin militar turcesc, dar și din Țara Ungurească, Potcoavă și-a cântărit realist precaritatea șanselor de a păstra puterea și a plecat de bunăvoie. În Țara Leșească, unde a poposit obligat de *„omeții* [nămeții, n.n.] *mari"*, este sfătuit cu rea-credință de magnații poloni să se predea regelui care *„îl va ajutori spre domnie"*. Craiul, acuzându-l că, prin acțiunile sale de ingerință în treburile Moldovei, era gata *„să strice pacea cu turcul"*, l-a închis și *„peste puțină vreme, i-au tăiat capul"*.



Nicolae Grigorescu, *Călăreț turc*

▸▸▸

Om de stat prin vocație, nutrește convingerea că rațiunea umană poate depăși conflictele meschine pentru o putere iluzorie, că mintea lucidă și experimentată va învinge hazardul unui destin înfăptuit la întâmplare și adesea nedrept. Din păcate, acesta își ia o revanșă nemiloasă asupra spiritului pacifist, care face războaie obligat de necesitate: este pe punctul să fie ucis într-un moment de nechibzuință, când organizează un atac inopinat asupra cetății lui Petru Șchiopul, la Iași; se îndrăgostește, fără să vrea, chiar de fiica lui Ieremia Golia, vânzătorul lui Ion-Vodă și trădătorul care i-a grăbit pieirea curajosului domn; conflictului sfâșietor dintre sentimentul datoriei și cel al iubirii i se adaugă rivalitatea în dragoste cu propriul său frate, **acțiunea fatalității** asupra oamenilor constituind un **motiv frecvent** abordat în proza scriitorului. O situație identică, ce declanșează o dramă, fusese expusă și în ***Neamul Șoimăreștilor***, unde răzeșul Tudor Șoimaru o iubește cu patimă pe Magda Orheianu, fiica prigonitorului neamului său; iar în ***Zodia Cancerului...***, Alecu Ruset își asumă, de astă dată în deplină cunoștință de cauză, dragostea pentru domnița Catrina Duca, deși părintele ei îi mazilise familia de la putere și din țară; mezinul Alexandru, în care își pusese speranța că-i va urma la tron (Nicoară neavând copii), își pierde mințile când află că Ilinca murise, trăind ca un nevolnic rătăcit; asistă la un paricid și află că bătrânul ostaș care-l veghea cu atâta grijă și care tocmai fusese ucis intempestiv de propriu-i fiu era chiar tatăl său; culme a nedreptății, boierul leah Roman Barbă-Roșă, cel pe care-l salvase de închisoare și de furia mulțimii, pentru că amanetase sfânta biserică Uspenia din Moghilău zarafului venețian Culi și nu-și plătise datoria la timp (achitată din ordinul lui Nicoară), va fi trădătorul care înlesnește arestarea eroului român, primind prețul vânzării de la *„șoltuzul Liovului"*. Ghiță Botgros, împreună cu frații Nechita și Dominte, feciorul Gârbovului, l-au așteptat pe trădător la ieșirea din palatul dregătorului (care-l purta cu vorba și nu-i achita suma făgăduită) și l-au

▸▸▸

tăiat cu un *„paloș de pe vremea potopului”.*

Un portret sintetic al personalității lui Nicoară Potcoavă i-l face un răzeș-soldat, om cu experiența vieții și capabil să pătrundă între cutele sufletului omenesc. Căpitanul Cozmuță Negrea, întors dintr-o misiune, îi întâlnește pe cei doi frați la Lipșa și le face un portret răsfrânt în oglinzi paralele: *„Dar bucurie adevărată, cugetă în sine negreanul, are acest frate mezin, Alexandru, când aude că s-or întoarce el cu bădița său în țara Moldovei. Bucuria lui e de sânge și foc. Acest Alexandru e faptă năvalnică. Va fi fost cândva ca el și hatmanul Nicoară; dar acum la Nicoară gândirea înlătură necumpătarea și se adâncește într-o jertfă voită. În el hotărârea statornică roade ca viermele rumeneala mărului. Sufere că-i pribegit de țară, că se va duce tot pribeag în țara prietinilor lui, sufere că nu știe care-i taina zilei de mâni, care-i va fi ceasul întoarcerii și în ce chip va dobândi izbânda. La oameni ca el viața-i luminată de hotărârea cea nesovăitoare, dar zilele-s umbrite de truda gândurilor”.*

Un portret revelator îi conturează presvitera Olimbiada, în timp ce-l îngrijește pe rănit și îi veghează somnul tulburat de fantasme. „Vrăcița” îi cunoaște atât secretul ascendenței, cât și taina inimii. Îl admiră pentru stăpânirea de sine, pentru capacitatea



George Baron de Lövendal, *Țăran moldovean*

Dar necazurile lui Petru Șchiopul n-au încetat, pentru că a fost scos din domnie, în anul următor, de fratele lui Crețu, Alexandru-Vodă, care *„au ținut scaunul numai o lună”.* Conducerea nevolnicului voievod va mai fi tulburată și de alți *„domnișori [pretendenți efemeri] ce veniră iar cu cazacii”*, fiind conștienți de lipsa de autoritate a puterii legitime în Moldova. Concluzia lui Gr. Ureche este plină de ironie: *„De noroc era Pătru vodă cu cazacii, cum se tâmplă pururea omului de n-are odihnă, că bine de unii nu să mântuia, alții veniia asupra lui”.* După încă un an, în 1579, sultanul Amurat l-a mazilit și pe Petru Șchiopul, sătul de incapacitatea acestuia de a păstra conducerea țării sale. După 75 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare — modelul neegalat al voievodului înzestrat cu autoritate absolută — îl înțelegem pe cronicar de ce îl regretă fățiș și îl așază în centrul letopisețului său.

Realitate și ficțiune în discursul narativ evocator

Mihail Sadoveanu a păstrat cadrul istoric, pe eroul român trăit printre cazaci, alături de alte personaje istorice reale (Petru Șchiopul — Alexandru, fratele său, hatmanul Șah) și a construit un roman de aventuri cu care a și debutat în 1904, intitulat sugestiv *Șoimii*. În 1952, după aproape o jumătate de secol, a simțit nevoia să îl refacă și a realizat o capodoperă de gândire politică, de filozofie a vieții și de limbaj memorabil, numită simplu după numele eroului omonim. Chiar dacă subiectul rămâne același, diferențele de concepție asupra existenței, asupra menirii și a rostului unui conducător de stat, chiar deosebirile de viziune literară și de artă a scrierii sunt majore.

Nicoară Potcoavă nu mai este printre „șoimii” tineri care făptuiesc cu temeritate, riscându-și viața, ci un conducător matur, prudent, înțelept, care întâi reflectează și apoi acționează cu măsură. Interesant este și faptul că prozatorul, pe urmele lui Gr. Ureche, s-a oprit asupra unui moment de vizibil declin al autorității voievodale și al derutei politice. După uciderea de către turci a lui Ion-Vodă cel Cumplit (după bătălia de la Cahul, în 1572), se crease un vid de putere moștenită din tată-n fiu și de prestanță voievodală: neamul vestit al Mușatinilor s-a stins și a urmat o amplă perioadă în care noii veniți la tronul Moldovei au avut parte de conduceri scurte, zbuciumate, mereu contestate, pentru că nu s-au mai bucurat de respectul universal și n-au știut să coalizeze toate forțele și resursele țării în jurul lor, așa cum au făcut iluștrii lor predecesori. În contextul istoric dat, Ivan Potcoavă Crețul este menționat de obiectivul cronicar printre alți *„domnișori”* aventurieri, încercându-și norocul la roata hazardului istoric. Sadoveanu l-a scos din anonimatul politic, dintr-o durată efemeră, și a făcut din el **un personaj exponențial.** Datele istorice sunt în mare parte respectate și, totuși, Ion Nicoară, în viziunea scriitorului, constituie un erou fictiv, în personalitatea căruia Sadoveanu a proiectat destinul unui adevărat conducător de țară.

Acțiunea romanului începe în 1576, la doi ani după asasinarea mișelească a lui Ion-Vodă, angajat deplin în conflictul cu marea boierime dinăuntru și cu dominația otomană din afară. Răstimpul este scurt, dar suficient pentru ca întâmplările legate de voievodul ucis prin trădare și de bătăliile sale (de la Roșcani, Jiliște, Catlăbuga, Iezărul Cahulului) să-și piardă contururile reale și să treacă în mit, încărcându-se cu o aură de legendă. În lumea sadoveniană, este o mare plăcere, o formă de comunicare interumană, dar și **o datorie de onoare sufletească** evocarea faptelor memorabile.

Discursul evocator ajunge depozitarul amintirilor colective despre istoria unui popor, iar dialogurile — un mijloc sensibil de reînviere perpetuă a modelelor umane și a faptelor de excepție, care nu trebuie cufundate în noaptea uitării.



A. Panciu, *Peisaj cu biserică de sat*

La hanul lui Gorașcu Haramin (un alt *„han al Ancuței")*, se bea vin vechi din ulcele noi și se istorisesc momente din viața domnului-martir Ion-Vodă. După alți doi ani, într-o simetrie tulburătoare care nu este numai a structurii narative, ci aparține istoriei înseși, cartea se va încheia tot cu un *„divan"* (sfat) în același loc al popasului etern, interlocutorii povestind sfârșitul tragic și nemeritat al fratelui lui Ion-Vodă, mucenicul Nicoară Potcoavă. Istoria se repetă într-o ritmicitate metronomică, trădarea, cruzimea, lașitatea sunt aceleași, sacrificiile impuse celor care vor să lase ceva în urma lor rămân totale, în timp ce spațiul și timpul, imuabile în esența lor, se însuflețesc de *„minciunile înțelepte"* ale altor protagoniști. Numai hangiul (regizorul sfatului *ad-hoc)* nu se schimbă și acesta devine *„modul lui Sadoveanu de a arăta, printr-o relatare indirectă, mutarea evenimentului în legendă"* (Eugen Simion — *Scriitori români de azi*, volumul al II-lea). Nici întâmplările nu mai pot rămâne identice: reluate, completate, amplificate — prin mijlocirea povestirii imaginare —, dând frâu liber fanteziei atâtor naratori, se deformează și capătă umbre legendare. Tot la hanul cel vestit, eroii sunt, mai întâi, evocați, **aura mitică precedând apariția lor concretă**. Ei apar în scenă mult mai târziu, cum este și cazul protagonistului: călătorii popasiți la han au auzit că oșteni în frunte cu Nicoară ar fi intrat cu oaste în Moldova, *„au pălit"* la Iași în încercarea comandantului lor de a-și răzbuna fratele, dar Petru Șchiopul a primit un neașteptat ajutor armat turcesc și a scăpat. Când Nicoară intervine în sfârșit în povestire, cititorii deja și-au format o imagine despre vitejia și înțelepciunea hatmanului din istoriile cu tâlc vânturate în aceste *„divanuri"* populare. Sadoveanu reiterează tehnica basmului, unde reputația fabuloasă anticipează faptele propriu-zise ale eroilor, așa cum buzduganul aruncat înainte anunță venirea zmeului și pregătește teribila confruntare dintre Bine și Rău.

O creație de înțelepciune bătrânească și vizionară

Istoria nu se mai face direct — precum în vremurile cu adevărat eroice —, ci este spusă, ori numai sugerată prin formulări perifrastice aluzive, cu nuanță

▶▶▶

de a-și pune lacăt manifestărilor sufletului (atitudine dificilă cu atât mai mult, cu cât Ilinca răspundea iubirii lui) și pentru îndrăzneala gândului politic ca tocmai el, fiul nelegitim, să impună domnia legitimității și a dreptății în Moldova.

Nicoară este un spirit superior, plasat deasupra convenientelor sociale și a prejudecăților, instruit la școala umanistă de la Bar (în Polonia), care a învățat de la dascălii lui că oamenii sunt egali și că se deosebesc exclusiv prin faptele lor, care citește din poeții latini și, în lungile nopți de iarnă, deschide cartea lui Heliodor din Emesia despre cuplul antic de îndrăgostiți, Teaghene și Haricleea, așa cum probabil visa — numai în imaginația sa — la el și la Ilinca, într-o lume mai tolerantă. El nu se mulțumește doar să făptuiască, împlinind mecanic istoria, ci și-o asumă pentru că și-a format o viziune asupra ei, încercând să-i modeleze cursul evenimențial.

Lucru rar la un om din Evul Mediu, din această concepție organic construită lipsește elementul fatalist și mistic, fapt recunoscut cu umilință: *„— Ah, presviteră, dacă ar fi milă și dreptate dincolo de stele... Dar nu-i. Cerul e pustiu și nu răspunde deznădejdii noastre. Puterea cu care biruim pustia morții nu e decât în noi, mișeii pământului.*

— Vai, grăiești ca un păgân, stăpâne, nu ca un creștin.

— Vorbesc ***ca un biet om****, presviteră."* (subl. ns.)

Steaua călăuzitoare a protagonistului nu este norocul în luptă, ci truda continuă în vederea unui deziderat încă utopic: edificarea puterii legitime, încarnate de un voievod care să slujească interesele tuturor claselor sociale, obținând consensul popular. Abia spre finalul romanului, când se lasă o clipă copleșit de revelațiile dureroase și de nenorocirile care-i dădeau lovitură după lovitură, eroul exclamă deznădăjduit, dar nu învins: *„Cel care împlinește ce are poruncit, a urmat Vodă, apoi să-și primească partea; numai să nu fie împovărat mai mult decât poate răbda".*

Erosul sadovenian — între atracție fatală și incompatibilitate

Ceea ce îi caracterizează pe eroii lui Mihail Sadoveanu sunt vigilența, neodihna, respectarea jurămintelor și a „diatelor" față de cei morți, jertfa de sine. Tudor Șoimaru pierde treptat mentalitatea de oștean mercenar, care se bate pentru cine-l stipendiază mai bine, revine în Orheiul natal după o pribegie de douăzeci de ani, ajungând conducătorul neamului său în conflictul crâncen dintre răzeși și marii latifundiari spoliatori. Ștefan cel Mare trebuie să înfrunte cerbicia facțiunilor boierești nemulțumite de politica sa autoritară, să apere țara de turci, tătari, dar și de rivalii creștini (unguri, polonezi), să se căsătorească înțelept pentru a spori prestigiul Moldovei prin alianțe politice profitabile, să dialogheze cu toate categoriile sociale, pentru a asigura concordia națională, să vegheze la maturizarea fiului și a urmașului său la tron, coconul Alexăndrel, căruia îi dă ca tovarăș de nădejde pe Ionuț Jder. Nicoară Potcoavă, mezinul Alexandru, tatăl lor neștiut, moș Petrea Gânj, și ceilalți oșteni au datoria morală de a răzbuna trădarea și uciderea mișelească a lui Ion-Vodă cel Cumplit. Nicoară i-a promis fratelui său mai mare că va ridica din nou sabia dreptății și va lupta pentru a deveni domn, asigurând, la rândul lui, o conducere politică justă, în favoarea „noroadelor" care o susțin, nu a boierilor care o trădează adesea. Până la împlinirea jurămintelor sfinte, aceste **personaje exponențiale** nu au liniște și nu pot primi bucuriile vieții. Când răzeșul Cozmuță, trimis cu o solie la pan Tadeus din Moghilău, întreabă dacă acesta mai este în viață, Nicoară își asigură mesagerul că-l va găsi cu siguranță, pentru că face și el parte *„dintre cei îndărătnici, care mai stăruim în această lume, deoarece avem de împlinit jurăminte"*. Iar fratelui său, încă nematurizat și atras de plăcerile existenței, îi atrage atenția că nici Făt-Frumos, eroul ideal al basmelor, *„nu-și dobândește bucuria fără lupte și jertfă"*. Dialogul între cei doi frați este exemplar pentru înțelegerea



oraculară. Istoria care se rostea odinioară cu voce tare și răspicată, acum se șoptește numai. Și mentalitățile s-au modificat, căci a trecut timpul prielnic eroilor aflați doar cu mâna pe sabie și a venit vremea celor care posedă și **sabia duhului**. Nu e de mirare că în cele 39 de capitole ale romanului sunt puține fapte de arme care să fie narate în stil direct, cele mai multe fiind reînviate prin relatări intermediate într-o manieră indirectă. Subiectul povestirii constă într-o succesiune de sfaturi și de mișcări produse în tăcere, de strategii minuțios pregătite și de împliniri, pe etape, ale jurămintelor vechi. De aceea, critica a apreciat unanim că romanul sadovenian este mai puțin o narațiune istorică și, mai degrabă, **o scriere de înțelepciune bătrânească**.

Prima ciocnire reală a forțelor aflate în conflict are loc abia în capitolul al XX-lea („Mezin cel viteaz") și reprezintă o confruntare de tip cavaleresc (ca un turnir) între mezinul Alexandru și Sefer baș-ceauș, conducătorul trupelor otomane de apărare a scaunului Moldovei. Până atunci și după aceea (cu excepția scurtului episod al alungării lui Petru Șchiopul), personajele (principale, secundare ori numai episodice) trăiesc în dimensiunea amintirilor și oferă judecăți pline de tâlc despre viață, destin și istorie. Această carte de senectute a prozatorului (publicată când împlinise 72 de ani) poate fi apreciată drept o replică modernă a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, așadar **un manual complet și lucid despre arta de a trăi și de a domni cu dreptate, înțelegere și toleranță** asupra oamenilor. Trăind ca un ascet, așa cum îi pretinde și fratelui său, justiția *„o pot săvârși câteodată și oamenii, dacă nu ocolesc pe la cele necuviincioase: mâncare, vin și muiere...")*. Lipsit de bucuriile vieții, Nicoară nu se adresează unui moștenitor direct, ca Neagoe, ci omului de stat care-l va urma și se poate prevala de experiența unui înaintaș vizionar: în acest sens, protagonistul devine mai mult un conducător al viitorului decât al prezentului, voința lui este să ofere nu atât o succesiune de fapte excepționale, cât **un model coerent de guvernare și de comportament uman adecvat țelurilor propuse, indiferent de timpul istoric la care se raportează.**



Ion Andreescu, *Cumpăna satului*

Onoare militară și curaj eroic dintr-o perspectivă actualizată

În spiritul celor afirmate, creația sadoveniană **modifică și perspectiva asupra noțiunilor de vitejie și de onoare**, pe care le subordonează spiritului, de vreme ce cugetul premerge fapta. Eroismul pur, de dragul performanței militare în sine și al renumelui ostășesc, a devenit caduc. Nicoară, deși bărbat în floarea vârstei, (capabil să rupă potcoava cu mâinile), nu pune preț pe virilitatea sa războinică și se rușinează de momentul când a cedat impulsurilor de răzbunare, organizând o acțiune spectaculoasă, dar fără finalitate. El nu mai acceptă să riște, se simte răspunzător pentru soarta tovarășilor săi, ale căror vieți nu are dreptul să le expună în mod inutil, și vrea să împlinească riguros dreptatea ca pe o *„ananké"* (necesitate) dictată de zei: *„ — Alexandre, războinicii călăresc pe caii furtunii. Câteodată greșesc. Greșeala asta putea să fie greșeala dinaintea morții. Am ieșit din ea teferi. Să nu mai greșim. Să cerșim broaștei cu covată încetineala, șarpelui înțelepciunea, de la crugul stelelor ceasul potrivit. Când ne vom ridica iar, răzbunarea să se împlinească fără greș, ca o «ananké» a zeilor, cum o socoteau grecii vechi".*

Prin vocea oraculară a presviterei Olimbiada, personaj *raisonneur* al povestirii, este întreprins un excurs în devenirea Evului Mediu moldovenesc, care a stat sub semnul familiei voievodale a Mușatinilor. Înțeleapta „vrăciță", numită chiar de rudele și prietenii ei o veritabilă Sfântă Vineri, știa că *„boierimea nesătulă a țării acestia a avut și ea cuvânt și diată să stângă neamul acelui Ștefan-Vodă, de care ea s-a înfricoșat 48 de ani".* Chemată de finul ei, mazâlul Andrei Dăvideanu, în casa căruia făcuseră popas Nicoară, rănit în ambuscada eșuată de la Iași, și oștenii săi ca să-i îngrijească rana infectată, presvitera — deopotrivă doctoriță a trupului și a spiritului — recunoaște în fratele lui Ion-Vodă cel Cumplit **un ales** și, implicit **un martir** al neamului său: *„Nicoară va ajunge poate voievod al acestui pământ; și paloșul lui va sluji dreptatea. Poate fi-va și el unul dintre cei jertfiți, dar după jertfe vine răscumpărarea și biruința celor buni".* Așadar, mecanismul implacabil al istoriei este pus în funcțiune de *„lăcomie"* (voința neostenită de putere) și, în confruntarea cu capcanele întinse de ea, sabia duhului nu iese totdeauna biruitoare. Chiar dacă soarta omului este „schimbătoare" („fortuna labilis") și incertă, de vreme ce unii cad și alții se ridică, **tăria omului de excepție** — care transgresează limitele individualității sale și vrea să însemne ceva în existența poporului căruia îi aparține — decurge din **conștiința datoriei împlinite**: în numele acestei datorii asumate politic, social și moral față de colectivitatea unei națiuni, omul de stat își asumă riscuri, sacrificii și, la nevoie, jertfa finală. El moare împăcat cu sine și neuitat de ceilalți. Aceste lucide profeții o așază pe Olimbiada alături de magul Kesarion Breb din *Creanga de aur* și de înțeleptul Sindipa din opera *Divanul persian*. Tudor Vianu îi conferă prestanța profeteselor antice și mărturisește că s-a lăsat pătruns de *„farmecul ei, făcut din frumusețe augustă, din taină și tăcere, din putere asupra fiarelor sălbatice, din îndemânarea mâinilor care știu să vindece rănile, să prepare băuturile alinătoare, din murmurul cuvintelor în stare să mângâie conștiința îndurerată a omului, din pătrunderea privirilor până la secretele cele mai pecetluite ale sufletului, din dorința de a face binele și de a ajuta.* ***Chem atunci asupra omenirii înțelepciunea, îndemânarea, bunătatea activă a Olimbiadei*** (subl. ns.). *O asemăn în cugetul meu cu Diotima, preoteasa din Mantineea, aceea care dezvăluie oaspeților adunați la banchetul lui Platon doctrina supremă a iubirii. Hamgerele au intrat în teacă. Mă mângâie și mă înalță duhul* ***eternului feminin, das Ewig-Weibliche al lui Goethe".*** (T. Vianu, *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, 1956).

polilor antinomici ai mentalității eroului sadovenian: pe de o parte, **cei aleși** (inițiații, personalitățile excepționale) pentru care a-și urma neabătuți menirea este faptul care incumbă orice sacrificiu: *„Făcutu-mi-am datoria ce aveam [...]; acuma pot să mor. Din sângele meu va crește răscumpărarea cum crește grâul dintr-o sămânță"*, exclamă împăcat cu sine Nicoară, înainte de a fi executat la Liov. Aceeași conștiință a datoriei asumate până la capăt o au Tudor Șoimaru și mentorul său, bătrânul Mihu, Ștefan cel Mare, familia Jderilor, alături de toți „oamenii Măriei sale", Ion-Vodă cel Cumplit, sotnicul Petrea Gânj, fiul acestuia, hatmanul Nicoară Potcoavă, și tovarășii lui fideli, Cozmuță, Agapie, Radu Suliță, Ghiță Botgros etc.; pe de altă parte, **indivizii obișnuiți**, care nu pot renunța la un trai îmbelșugat, la bucuriile trupești, nici la tihna voluptuoasă. Toate acestea le rezumă Alexandru, încercând să-și convingă fratele mai vârstnic că au rolul lor firesc în existența efemeră a oamenilor: *„Lungă vreme, mâhnită vreme, bădiță. În toate nopțile vine la mine paserea măiastră, îmi bate la tâmplă cu pliscul și-mi șoptește: Nu întârzia căci vremea trece; aicea pe pământ oamenii n-au decât o tinerețe, du-te că te așteaptă fericirea!"* Căile pasiunilor necontrolate duc spre eșec și tragedie. Alexandru fuge din tabăra militară condusă de fratele său, la Dăvideni nu găsește decât mormântul proaspăt al Ilincăi, își pierde mințile și sfârșește dramatic: adus înapoi de oștenii hatmanului, într-un acces de furie dementă, comite un paricid (omorându-și, fără să știe, tatăl) și apoi se sinucide.

Mihail Sadoveanu a ilustrat frecvent, în toată opera sa, **mitul iubirii-pasiune**, pe care Denis de Rougemont îl identifică în romanul lui Tristan și al Isoldei și pe care îl definește astfel: *„Pasiunea înseamnă suferință, înseamnă să înduri ceva, înseamnă supremația destinului asupra individului liber și responsabil. [...] Iubirea pasiune înseamnă să dorești ceea ce te rănește și te distruge apoi, o dată cu triumful său"*



Sava Henția, *Fată torcând*

▶▶▶

(*Iubirea și Occidentul*, 1987, cap. XI, „Iubirea reciprocă nefericită").

Inadecvarea cuplurilor sau incapacitatea lor de-a se menține și de-a se legitima prin consimțământul celor apropiați **este resimțită ca o fatalitate**, care acționează implacabil și distruge ființa nesupusă legilor ei imuabile. Între Orheieni și Șoimărești *„este sânge"*, îi reamintește înțeleptul Simeon Bârnovă lui Tudor, când răzeșul se îndrăgostește de fiica prigonitorului neamului răzășesc și a asasinului lui Ionașcu, tatăl său. Cochetă și vanitoasă, Magda îl umilește și îl ignoră de dragul unei căsătorii strălucite în Polonia, dar Șoimaru n-o va uita niciodată. Ironizat discret de prietenii lui, care nu-l cred în stare să moară din iubire, eroul exclamă disperat: *„Nu trece! nu trece! gemu c-un fel de turbare Tudor. A căzut ca un trăsnet în sufletul meu. Nu știu ce voi face! nu înțeleg ce se petrece cu mine! mi se pare c-am s-a-nnebunesc!..."*. Eroii teribili ai unei pasiuni unice sunt, de asemenea, Alecu Ruset și Catrina Duca, urmașii unor neamuri învrăjbite pe viață și pe moarte în lupta pentru deținerea puterii în Moldova. Beizadeaua, un Don Juan altădată, își concentrează existența în această patimă devastatoare și fără nici o șansă, încheiată cu uciderea lui, chiar de către tatăl fetei iubite. Lucid

▶▶▶

Omul medieval și nostalgia trecutului mitic

Frații Nicoară și Alexandru, bătrânul oștean Petrea Gânj (tatăl lor, care a păstrat până la moarte taina paternității sale, la cererea cneaghinei Calomfira, mama băieților, care n-a dorit ca ei să știe că părintele lor este *„un om din prostime"*), tovarășii lor fideli (precum diacul Radu Suliță, Alexa Totârnac, Ghiță Botgros, frații Ștefan și Gheorghe Stângaciu din Soroca, Toader Ursu și Crăciun Harbuz, Ile Caraiman din Runc, țigan dezrobit și om de mare credință) traversează Moldova care trăiește încă sub puterea amintirii lui Ion-Vodă, sunt urmăriți de străjile Șchiopului, dar ajung cu bine la Boura, în *„locuri tari care au rămas neschimbate de la începutul zidirii"*. În sprijinul faptelor vechi, care se estompează, vin **aducerile-aminte întăritoare** și cei nouă justițiari din preajma lui Nicoară străbat o țară marcată la tot pasul de semnele trecutului. În calea lor se ivesc aceste **duhuri ale vechimii** care, la locuri de popas, fixează ca într-o gravură de epocă faptele eroice pe un fundal de istorie crâncenă. În viziunea lui Sadoveanu, Moldova medievală este descrisă fie ca un „paradis devastat" (în *Zodia Cancerului...)*, fie ca un rai asediat de forțe malefice (în *Nicoară Potcoavă)*.

Toate popasurile grupului de oșteni sunt bine chibzuite: la Dăvideni, unde Nicoară își vindecă rana trupului, grație competenței medicale a Olimbiadei, dar primește o alta în suflet, îndrăgostindu-se de nepoata gazdei sale, Ilinca. Iubirea târzie, acceptată în sine, dar nemărturisită fetei, nu îl abate pe hatman de la jurămintele și îndatoririle sale; la mănăstirea Probota, unde se roagă lui Dumnezeu să-i dea tăria morală necesară să-și ducă la capăt destinul, ca Iisus în celebra rugăciune solitară, rostită în Grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor, înaintea pătimirii și a crucificării sale pentru salvarea spiritului omenesc; la Probota, Nicoară îl cunoaște pe părintele Agatanghel, care înfierează *„ticăloșiile vremii"* și vorbește cu duioșie de epoci apuse, întrucât **omul medieval** trăiește cu nostalgia unui **trecut mitic**; în valea Șomuzului, spațiul copilăriei, la curtea lui Iurg Litean, poreclit Calalb, negustor de pietre scumpe și tovarăș de petreceri al lui Ștefăniță-Vodă (nepotul lui Ștefan cel Mare). Din legătura fostului domn cu jupâneasa Calomfira, soția cneazului Iurg, s-a născut Ion-Vodă, dus de tatăl lui adoptiv în Polonia, la o rudă apropiată, pentru a-i proteja viața. Mai târziu, Calomfira va avea încă doi fii (pe Nicoară și Alexandru) cu sotnicul Petrea, ostaș loial lui Ștefăniță, însărcinat cu paza mamei și a copilului *„din os domnesc"*, devenit un prieten intim al Calomfirei după moartea voievodului și a soțului ei.

Din curtea plină de falå și de zumzet altădată n-a mai rămas nici un par de care Nicoară și însoțitorii lui să se poată sprijini, iar istoria îi privește cu orbitele goale și tăcute ale ruinelor; la Siret și la Prut, unde au traversat cu „dubasurile" de pe un mal pe celălalt, cunoscându-l pe vatamanul Agapie Lăcustă, fost luptător în armata lui Ion-Vodă. Nicoară face apel la răzeșii din neamuri de nădejde, precum cel al Lăcustenilor sau al Negrenilor (căruia îi aparține căpitanul Cozmuță), dându-le solii și chemându-i în primăvara următoare la Ostrovul Moldovenilor, să se oștească sub conducerea lui: *„S-a strânge Țara în jurul meu nu acuma, ci când mă voi întoarce"*; la Moghilău, unde stă pan Tadeus Kopițki (colaborator apropiat al hatmanului), la sfatul căruia a răscumpărat „sfânta Uspenie" amanetată unui zaraf, câștigând deopotrivă respectul norodului și al nobilimii locale; la Brațlau, în locuința lui Cubi Lubiș, tovarăș de școală și de joacă la Liov, cu 34 de ani înainte, devenit prieten, bancher al hatmanului căruia îi administrează averea rămasă de la Ion-Vodă, îi aprovizionează oștirea cu hrană și cu arme și îi dă informații prețioase despre mișcările turcilor și ale leșilor. Este un filozof *sui generis*, dar și un spion inteligent, pus în slujba unei cauze drepte. De altfel, **tipul iscoadei** este frecvent la Sadoveanu, întâlnit și în romanul *Frații Jderi*. Cubi Lubiș, așezat într-un loc de răscruce și de

întâlnire a noroadelor, rămâne un filozof din galeria evreilor înțelepți (prezent și în alte scrieri ale lui Sadoveanu), capabili de un devotament necondiționat atunci când admiră integritatea morală și puterea de sacrificiu îngemănate în omul cu adevărat superior: *„Căci hatmane, a răsărit Lubiș cu însuflețire, eu am a-ți spune măriei tale o taină. Asemenea inimă care să fi rămas curată ca albumița piscurilor, cum a rămas curată inima lui Nicoriță în măria ta, eu n-am cunoscut...”*; la Zid-Negru, în Zaporojă (Ucraina de azi), unde avea zidită casă trainică, sub ocrotirea vatamanului Simion Bugski și a două bătrâne văduve, Mitrodora Ivanova și Nimfodora Țibuleac, hatmanul și ai săi petrec iarna. Întors în căzăcime, Nicoară pregătește ca un luptător și ca un bun gospodar războiul apropiat care se anunță de lungă durată. Dorința lui este să pregătească sufletește populația de luptă, străduindu-se să-i câștige adeziunea, fiindcă știe că nu va putea domni fără asentimentul poporului reunit în jurul său. Conflictul va fi declanșat într-o toamnă târzie, după consultarea atentă a semnelor naturii: clima neobișnuit de caldă, zborul gâștelor, bătaia liniștită a vântului, mătasea morților, toate certificând blândețea anotimpului autumnal, favorabilă pornirii războiului.

Codul onoarei și regulile sale implacabile

În codul moral al luptătorului nu există faptă mai condamnabilă decât trădarea, care se cere răzbunată pe măsură și sancționată fără milă. Baș-ceauș, baș Cigala, grec de origine, l-a vândut pe Ion-Vodă și, ca să câștige avantaje, s-a turcit, devenind *„un hain”*. În cortul lui Ahmet-bei, unde a intrat de bunăvoie Ion-Vodă, căruia comandantul turc i-a garantat viața la Cahul, Cigala l-a înjunghiat pe la spate pe viteazul domn român, punându-se sub protecția otomană. Participând la vestita vânătoare de cai sălbatici de la Gloduri, în ținutul tătarilor, levantinul va fi pus față în față cu fratele celui omorât mișelește, Nicoară fiind chemat de hanul Demir-Ghirai, prietenul său. Înfrânt în lupta corp la corp, vânzătorul ucigaș încearcă să scape fugind, dar se îneacă cu cal cu tot în mlaștinile adânci de la Gloduri. Ahmet-bei va plăti și el, indirect, nelegiuirea premeditată, la care a consimțit, fiind sugrumat din ordinul sultanului. Un alt trădător, boierul de la Iampol, Gavril Pârjol, și-a încălcat jurământul. Strămurare îl răpește de la ibovnica sa poloneză, care-i smulgea abil informații despre mișcările și pregătirile hatmanului și, după mai multe peripeții, înfățișează lui Nicoară capul trădătorului ca pe un trofeu. Vânatul cel mai prețios rămâne Ieremia Golia, mare boier, comandantul cavaleriei lui Ion-Vodă, ipostază a Iudei, care-și vânduse stăpânul pentru treizeci de pungi cu bani, așa cum strămoșul lui biblic îl vânduse fariseilor pe Iisus pentru treizeci de arginți. Oamenii hatmanului îl caută cu înfrigurare, îi pregătesc o capcană, îl prind de viu pentru a fi judecat și executat. El era tatăl Ilincăi, frumoasa jupâniță de care s-au îndrăgostit frații Nicoară și Alexandru. Înaintea execuției capitale, tânărul — cu mințile rătăcite —, într-o încercare naivă de a-l salva pe tatăl fetei iubite, îl ucide pe marele armaș Petrea Gânj (făcându-se vinovat, fără să știe, de paricid), iar apoi se sinucide. Elisei Pokotilo, bătrân tovarăș de arme al armașului, uluit de tragedie, se apleacă asupra muribundului, dezvăluind taina auzită și de Nicoară: *„L-ai omorât pe tatu-tău, a hârâit dojană către mort zaporojanul cel bătrân, ridicând pumnul”*.

Campania propriu-zisă împotriva lui Petru Șchiopul este sumar prezentată, în schimb, locul central fiind ocupat de instalarea noii puteri, legitimate de adeziunea populară, formulată de răzeși astfel: *„Măria sa Petru-Vodă nu e al nostru. E al turcilor și al boierilor. Turcii, boierii și Vodă belesc țara ca ciobanii oaia când o jertfesc pentru cină. Nu ne trebuie voievod vrăjmaș; ne trebuie voievod al nostru, cum a fost Măria sa Ion...”*.

▸▸▸

în suferință, Alecu își anticipează sfârșitul (pe care de fapt îl provoacă singur) în fața prietenului său francez, misionarul Paul de Marenne: *„Vei înțelege și mai bine că moartea mea eu n-o aștept atât de la strălucitul Împărat-Padișah, cât de la o umbră care-mi zâmbește în toate visurile nopților mele. Să râdem amândoi, dacă vrei; să știi însă că sfârșitul meu nu poate fi altul...”*. Mai târziu, când Ruset va pune la cale răpirea Catrinei din mănăstirea unde tatăl ei o ținea captivă în Constantinopol, ca s-o oblige să renunțe la dragostea ei nebunească, abatele reflectează cu justificată îngrijorare la soarta prietenului său mai tânăr: *„Se grăbește, gândea abatele. Turcii au dreptate: fatalitatea ne apasă și ne îmbrâncește în prăpastia eternității”*. Frații Jderi traversează cu toții experiențe pasionale tumultuoase: Ionuț este copil din flori, dar Ilisafta îl primește în familie, iertând necredința soțului din tinerețe; adolescentul se îndrăgostește de jupânița Nasta, răpită de turci, așa cum pe Magda Orheianu a furat-o un grup de cazaci (fiind salvată de Tudor Șoimaru și frații săi de cruce). Mai puțin norocoasă, Nasta n-a putut scăpa și se sinucide ca să nu fie batjocorită de păgâni. Printr-o dramă similară va trece și vatamanul Agapie Lăcusteanul, a cărui poveste i-o relatează moș Mitrea lui Nicoară Potcoavă: răzeșul fusese în tinerețe soldat în oastea lui Ion-Vodă. După biruința de la Jiliște, a primit învoire să se întoarcă acasă, la soția lui pe care o iubea înfocat *„ca și în vremea când așteptau cununia”*. Dar Căprioara, fie că a fost răpită, fie ucisă de invadatori, n-a mai putut fi găsită. Soțul ei a zăcut săptămâni în șir *„cufundat în arșiță și tulburare a minții”*, neputând accepta realitatea cumplită. Ulterior și-a revenit în fire, cu scurte pauze de amnezie, când i se părea că stă la sfat cu Căprioara lui, pe care o lăuda, de parcă ar fi fost încă vie: *„E o nebunie, măria ta. Nu înțeleg din ce i-a venit astăzi; dar de trecut îi trece. Mai mult de o zi nu-l ține.”* Destinul sentimental al fraților Nicoară și Alexandru este tragic de la

▸▸▸



naștere până la moarte. Ion-Vodă, fratele lor mai mare după mamă, se născuse dintr-o relație nelegitimă a lui Ștefăniță-Vodă cu soția unui apropiat al său, Iurg Litean. După otrăvirea domnitorului, Calomfira și-a mărturisit păcatul bărbatului ei, care a adoptat copilul și l-a trimis în Polonia, la o rudă apropiată, ca să-l crească ferit de primejdii. Frumoasa jupâneasă s-a îndrăgostit apoi de căpitanul Petrea Gânj, fost oștean al lui Ștefăniță, care o însoțea în călătoriile ei periodice în Polonia. Din această legătură s-au născut Nicoară și Alexandru, care n-au știut până la moartea bătrânului soldat (numit de Potcoavă mare armaș) că tocmai acesta fusese părintele lor. Mândra boieroaică l-a pus să jure pe iubitul său că va păstra taina, deoarece nu dorea ca fiii ei să afle că tatăl lor era *„un om din prostime”*. Revelațiilor succesive și cutremurătoare că el și fratele mezin au fost mult timp rivali în dragoste (iubind aceeași fecioară, pe Ilinca), că bătrânul soldat care-i veghease cu atâta devotament pe amândoi le era tată și că Alexandru a vărsat sângele propriului părinte, hatmanul le opune tăria sa morală și voința de a persevera revoltându-se împotriva unui destin care i-a răpit fără milă tot ce avea mai scump pe lume: *„Plătesc eu pentru toate, eu, cel mai nefericit [...] — Ha-ha! Presviteră Olimbiadă, vorbești ca Haricleea din cartea lui Heliodor; dar eu nu sunt o jucărie ca Teaghene; sunt luptător care mi-am împlinit hotărârea și mai găsesc în mine putere de-a merge până la sfârșit. Ha-ha!”*

Un accent esențial este pus și pe reconstituirea atmosferei divanurilor de judecată, unde sunt pedepsiți — după fapte — vânzătorii domnului asasinat și spoliatorii poporului, precum Sima Ghiorț. O dată încheiată datoria morală și politică, mâhnit de moartea prematură a fratelui (unicul moștenitor al puterii) și de sfârșitul cumplit al părintelui omorât, în chip nemeritat, de propriul copil, voievodul abdică și se retrage la Praguri, împreună cu *„sotniile”* lui. Atras de poloni la Liov, într-o capcană, la instigările domnului mazilit (Petru Șchiopul), care își vedea mereu conducerea periclitată cât timp un viteaz ca Nicoară mai era în viață, îi va fi intentat un simulacru de judecată și va sfârși executat pe eșafod. Tovarășii credincioși organizează o ambuscadă, răpesc trupul neînsuflețit al eroului și îl îngroapă la Zid-Negru, unde mormântul său în piatră va fi vegheat de presvitera Olimbiada și diacul Radu Suliță, în amintirea celui care a pierit, *„ca un vis al noroadelor”*, nutrind totuși convingerea că: *„... Din sângele meu va crește răscumpărarea cum crește grâul dintr-o sământă.* ***Nu voi pieri întreg.*** [subl. ns.] *Rămâneți cu bine și aduceți-vă aminte de mine!”* Străvechea cugetare a poetului latin Horațiu („Non omnis moriar”) și-a găsit o memorabilă ilustrare în veacul al XVI-lea, într-o țară de sorginte romană, semn că întâmplările istorice și învățămintele desprinse din acestea nu cunosc granițe temporale și nici spațiale.

Exerciții de redactare și compoziții

- Prezentați, într-un eseu nestructurat, diferitele ipostaze ale personajului *raisonneur* în opera sadoveniană: comisul Ioniță (în *Hanu-Ancuței)*, Paul de Marenne, misionarul francez (în *Zodia Cancerului...)*, Guido Solari, Geronimo della Rovere, solii italieni (în *Frații Jderi)*, presvitera Olimbiada (în *Nicoară Potcoavă)*.
- Ritualul inițiatic al vânătorii — o formă umană de cunoaștere și de autocunoaștere; concepeți un eseu structurat pe această temă, evidențiind semnificațiile unor episoade cinegetice în operele: *Pseudo-kinegheticos* de Al. Odobescu, *Frații Jderi* (volumul *Izvorul Alb)*, *Nicoară Potcoavă* (vânătoarea de cai sălbatici de la Gloduri, vânarea lupului singuratic de către hatman), *Ochi-de-urs* de M. Sadoveanu, *Căprioara din vis* de V. Voiculescu.
- Conflictul dramatic între sentimentul datoriei (înțelese sub forma unui jurământ sfânt) și cel al iubirii din perspectiva eroilor dilematici imaginați de M. Sadoveanu, mai ales în romanele sale de factură istorică; concepeți un eseu sintetic pe tema propusă.
- Pornind de la afirmația lui Nicoară Potcoavă, care reactualizează o maximă horațiană: *„Nu voi pieri întreg!...”*, imaginați un eseu liber în care să dezvoltați ideea raportului dintre istorie și dorința omului de spirit (personalitate de stat, om de artă, conducător de oști etc.) de a lăsa o dovadă peremptorie a trecerii sale prin lume.
- Citiți romanul istoric *Henryk IV* de Heinrich Mann și comparați-l cu operele de aceeași factură aparținând lui M. Sadoveanu; realizați o compoziție-paralelă, în care, dincolo de specificul național, să urmăriți modalitățile narative comune de reconstituire a unor personalități din istoria Europei medievale.

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Interpretări critice***, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Istoria în raport cu scriitorul și lumea sa imaginară

Sistematizări, sinteze, conexiuni

Romanul este specia epică în proză care dezvoltă o acțiune mai amplă și mai complicată decât a celorlalte specii din cadrul genului ca atare, desfășurată de regulă pe mai multe planuri, cu personaje numeroase, având o pondere variabilă ca însemnătate. Ajuns astăzi, în mod incontestabil, cel mai frecvent și mai gustat de public tip de proză literară, romanul este deschis modificărilor de structură și îmbogățirilor de conținut. Definirea termenului evoluează o dată cu istoria speciei, cu epocile literare traversate și cu dezideratele estetice ale fiecărui moment cultural. Pentru esteticianul G. Lukács *„romanul este epopeea unui timp în care totalitatea extensivă a vieții nu mai este dată într-un mod imediat, a unui timp pentru care imanența sensului vieții a devenit problemă, dar care totuși n-a încetat să urmărească totalitatea"*. Așa cum epopeea tindea să ofere, în Antichitate, o imagine globală a lumii, tot astfel romanul — specia literară cea mai lipsită de constrângeri, cea mai proteică și mai spectaculoasă sub raportul inovațiilor în conținut și în formă — tinde spre o imagine cât mai cuprinzătoare a lumii moderne, ca și a lumii în genere.

Abia în secolul al XVIII-lea, cel al „luminilor", acesta a ieșit din categoria literaturii de divertisment, și-a câștigat un public larg și a început să se specializeze: roman de aventuri, sentimental, social, educativ, epistolar. Prin creația lui Honoré



Magdalena Rădulescu, *Cavalcadă în roșu*

Natură și istorie în viziune sadoveniană

În *Zodia Cancerului...*, un personaj pitoresc — simbol al proverbialei ospitalități românești —, șătrarul Lăzărel Griga, îi conduce pe abatele Paul de Marenne și pe beizadea Alecu Ruset spre casa lui răzășească, traversând o pădure preistorică, virgină. Ea simbolizează vechimea, forțele telurice, dar și un spațiu natural securizant — de nepătruns pentru neinițiați —, de retragere și de apărare. Codrul sadovenian, ocrotitor, sălbatic, plin de mistere, este populat de zimbri enigmatici, numiți „bourii pădurii". Acești „codri merei" în care neavizații se rătăcesc, cețurile care închid zarea, mlaștinile și glodurile apocaliptice, capabile să înghită caii cu călăreți cu tot (precum în *Nicoară Potcoavă*, scena vânătorii de cai de la Gloduri) constituie tot atâtea stavile în calea invadatorilor: *„Aici la noi* — îl avertizează Griga pe oaspetele francez — *Domnul Dumnezeu ne-a poruncit să n-avem căi statornice, ca să nu ne găsească dușmanii. Dacă n-avem oștile crailor, ne împresurăm de pustie"*. Din rațiuni defensive, învățate de la strămoși și asimilate unei fatalități a predestinării, oamenii pământului se refugiază în străfundurile codrilor, interpunând între ei și agresori stavila naturii primare ale cărei capcane și manifestări stihiale le descifrează după semne știute numai de ei. De la ideea unei naturi imprevizibile și puternice, pe măsura oamenilor acestor *„locuri tari"*, neschimbate de la *„zidirea lumii"*, până la

▸▸▸



Oskar Kokoshka,
Portretul lui Gino Schmidt

▶▶▶
relevarea conlucrării deschise a universului fenomenal cu cel uman întru protejarea pământenilor și zdrobirea invadatorilor, scriitorul trece pe nesimțite. **Comuniunea omului cu natura** — înțeleasă ca **formă de rezistență și de supraviețuire necesară în istorie** — capătă rezonanță epopeică în opera de maturitate artistică sadoveniană. Dincolo de imaginile edenice ale peisajului românesc, la care au jinduit atâtea *„seminții barbare și creștine"*, scriitorul sugerează faptul că acest popor curajos și statornic a binemeritat un spațiu carpatin închis și protejat ca o fortăreață naturală, care l-a ajutat efectiv să se apere și să persiste în timp: *„Această parte a lumii, în care intrau căpcăunii pustiei* — ține să remarce autorul în ***Frații Jderi*** — *nu era întindere dreaptă, până în fundul zării, ca în Lehia; căci dealurile și râpile se urmează ca valurile încremenite ale străvechiului ocean sarmatic; aceste dealuri și aceste râpi sunt stăpânite de păduri; de sub păduri curg ape care se pierd în smârcuri ori se adună în iazuri. Vederea mârzacilor care călăuzesc tabunurile nu-i slobodă în patru vânturi. Localnicii se pot trage la codru cu repeziciune și ușurință, iar oamenii pustiei n-au când să scotocească în asemenea tainiță și nici n-au priceperea lucrului."* Sau: *„...țara aceasta*
▶▶▶

de Balzac, specia ca atare dobândește forma care avea să domine întreg secolul al XIX-lea și *Comedia umană* marchează o reîntoarcere la aspirația totalității, investigând în întregime straturile societății și o întinsă gamă de caractere umane. Triumful deplin al romanului se produce în **realism**, datorită creațiilor devenite modele, scrise de: H. de Balzac, Stendhal, Ch. Dickens, G. Flaubert, W. Thackeray, Lev N. Tolstoi, I.S. Turgheniev, N. Gogol etc. Naturalismul preconizează, prin Émile Zola și discipolii săi, romanul experimental.

Pe urmele lui F.M. Dostoievski, romanul secolului al XX-lea sondează psihologia abisală și exorcizează răul profund înrădăcinat în om. M. Proust realizează o minuțioasă analiză (o disecție) a sufletului omenesc și revoluționează concepția estetică asupra raportului dintre timpul trăit și cel narativ. Apar **romanul comportamentist** (E. Hemingway), **romanul-eseu** (Th. Mann), **romanul-parabolă** (F. Kafka), **romanul existențialist** (J.P. Sartre, A. Camus), **noul roman** (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir etc.) și **romanul latino-american** al **„realismului fantastic"** (G. García Márquez, J.L. Borges, Julio Cortázar, Mario Várgas Llosa etc.).

Multiplicitatea formelor romanești a atras după sine variate încercări de clasificare a acestei specii literare. Criticul „Vieții românești", G. Ibrăileanu, distinge între romanul **de creație** și cel **de analiză**, cu disocierile de rigoare făcute în celebrul studiu „Creație și analiză". Opoziția creație-analiză funcționează ca o primă și largă clasificare a romanului din perioada interbelică, nuanțată apoi de E. Lovinescu în evoluția de la romanul de factură lirică la cel epic și în binomul estetic **subiectiv-obiectiv**. **Romanul de creație** înregistrează o mare varietate de forme: **romanul social**, **creația-frescă**, **romanul de familie** („saga"), **al formării spirituale** („bildungsroman"), **romanul istoric**, **cel de război**, **polițist**, **de anticipație**, **romanul fantastic** etc.

Romanul de analiză este consecința gândirii filozofice asupra timpului interior a lui H. Bergson și a dezvoltării științelor psihologice o dată cu observațiile fundamentale asupra mecanismelor subconștientului uman aparținând lui S. Freud. Introspecția, monologul, fluxul conștiinței devin noile procedee prin care autorii de romane coboară, împreună cu personajele lor, la palierele abisale ale subconștientului și inconștientului sondat. În consecință, se dezvoltă: **romanul psihologic**, **al analizei unui sentiment** (al introspecției afective), cel **al psihologiei abisale și obsesive**, **romanul-problemă** (în accepția lui G. Ibrăileanu), **speculativ ideologic** (îl numim noi), deoarece implică și meditația filozofică, chiar reflecții asupra romanului însuși; adăugând formulele „autenticității" și „experienței", ele multiplică procedeele narative: **jurnalul** (chiar jurnalul în jurnal), procesul-verbal, scrisorile imaginare, însemnările în marginea textelor (ori adaosul în subsolurile paginilor), „dosarul de existență" (după formula lui Camil Petrescu) și totodată, relativează punctele de vedere asupra evenimentelor și asupra aceluiași personaj datorită pluralității naratorilor.

După schimbarea modelelor din literatura universală (A. Gide, A. Huxley, J. Joyce, G. Papini), scriu asemenea romane: Camil Petrescu *(Patul lui Procust)*, tinerii autori din anii '30: Mircea Eliade *(Maitreyi; Nuntă în cer)*, Anton Holban *(Ioana, O moarte care nu dovedește nimic, Jocurile Daniei)*, Mihail Sebastian *(De două mii de ani)*. Așadar, se remarcă, și din această succintă demonstrație, că romanul românesc atinge modernitatea (în evoluție) și recunoașterea estetică deplină în **epoca interbelică**.

Operele epice postbelice, cu o bogată reprezentare, adaugă noi texte de valoare atât în sfera romanului de creație, cât și în aceea a romanului de analiză, de la scrierile lui Marin Preda până la romanul postmodernist.

În cadrul atât de larg al romanului de creație, un loc aparte îl ocupă cel **de factură istorică**, dominat evident în mod cantitativ și calitativ de scrierile în proză semnate de M. Sadoveanu. În privința noii orientări a literaturii în deceniile al treilea și al patrulea ale secolului al XX-lea, Pompiliu Constantinescu afirmă tranșant: *„În literatura contemporană* [articolul critic a apărut în aprilie 1930], *romanul istoric a devenit o specie rară, aproape de dispariție. Explicarea fenomenului se găsește în atitudinea spiritului modern, îndreptat spre complexul problemelor de conștiință. Psihologismul epocii noastre a mutat universul epic în forul interior al omului."* Prin urmare, Sadoveanu se plasează voit împotriva curentului estetic general, așa cum va proceda și G. Călinescu în calitate de romancier, însă preferând o altă formulare artistică, și anume realismul balzacian îmbinat cu tipizarea clasică a personajelor. Ambii scriitori au protestat, în forme estetice, contra unei literaturi subiective, excesiv psihologizante, extinzând introspecția analitică în defavoarea epicului din ce în ce mai restrâns.

În pofida mutațiilor estetice survenite în epocă, M. Sadoveanu a optat pentru această specie tradițională în proză și dintr-o vocație lăuntrică; varianta epică a reconstrucției istorice se potrivea temperamentului său artistic impetuos, unui stil inconfundabil de a scrie, cu perioade retorice ample și în fraze memorabil-sentențioase, plăcerii de a elabora construcții epice impunătoare, pasiunii cu care a studiat documentele vechi, dându-le o nouă viață prin ficțiunile sale literare.

Adevăratele modele ale prozatorului sunt letopisețele cronicarilor moldoveni, opera lui Dimitrie Cantemir și maniera acestuia de a așeza mereu istoricul în spatele povestitorului, precum și nuvelele istorice ale scriitorilor de la 1848. De la cronicari a preluat venerația lor pentru istorie, bogatele date informative și respectul pentru adevărul istoric, ca și obiceiul de a medita (mai succint la Gr. Ureche, mai amplu la M. Costin și în manieră ironică la I. Neculce) asupra faptelor narate, configurând, laolaltă, o devenire zbuciumată pe care poporul român și exponenții săi au înfruntat-o cu dârzenie. Pentru scriitorul modern, Gr. Ureche a rămas **povestitorul clasic** (maestru al narațiunii pure, al artei portretistice), M. Costin — **povestitorul savant** (care reflectează pesimist asupra evenimentelor care se repetă, în pofida voinței umane), iar I. Neculce — **povestitorul artist** (cel mai apropiat de



Francesco Hayez, *Refugiații din Praga*

▸▸▸ *nu deschidea câmpuri largi și bogății clădite ca în Podolia și Litva. Erau locuri necontenit strâmtate de codri, de dealuri și văi prăpăstioase. Fugarii, răcnind pe toate ponoarele și aprinzând focuri de veste, se mistuiau grabnic în sihlă, împungând cu strămurarea boii și bivolii și bătând cu harapnice în cai".*

Două sunt episoadele simbolice de interacțiune până la identificare între om și natură din istoria națională, cărora Mihail Sadoveanu le conferă o valoare emblematică: primul este reprezentat de episodul luptei de la Vaslui, când oștile lui Ștefan cel Mare au fost providențial ajutate în răpunerea turcilor de negură, gloduri și smârcuri, ca un semn de ocrotire din partea lui Dumnezeu; cel de-al doilea moment coincide cu episodul cuceririi Moldovei de către Nicoară Potcoavă (din romanul cu titlu omonim), răstimp în care stihiile au încremenit prelungind căldura verii într-o toamnă târzie, spre a-i da posibilitate eroului să-și conducă oștile la victorie și să împlinească „județul" asupra trădătorilor viteazului Ion-Vodă: *„Prin stejarii cei vechi pe sub care trecea* [haiducul Strămurare, n.ns], *șușuia domol adierea statornică de la miazăzi: «Și asta-i o minune a vremii de-acuma, gândea în sine călărețul, ca și minunea stelei ce a ieșit în cer; nu vrea să se întoarcă din crivăț vântul cu nici un chip. Se vede că întâi trebuie să isprăvim lucrarea ce avem noi aici, la Iași și după aceea — vină, iarnă, nici nu-mi pasă!»"* O acalmie naturală similară — petrecută ca un miracol o dată la un secol — consemnează scriitorul și după victoria obținută de Ștefan la Codrii Cosminului împotriva craiului Olbriht: o zi *„așa de lină nu s-a pomenit de o sută de ani. Căci a fost har lui Ștefan-Vodă pentru izbânda măriei sale împotriva lui Crai; ca să ne adunăm noi și să ne bucurăm la acest ospăț. Iată, după ce ne-am săvârșit închinarea și ne-am plecat către măria-sa, crugul vremii se întoarce și stihia intră în rânduiala ei"* (romanul ***Viața lui Ștefan cel Mare***). Dacă în ***Nicoară Potcoavă*** natura îl sprijină pe noul domn să ducă la îndeplinire jurământul făcut după ▸▸▸



asasinarea fratelui său, în fragmentul narativ mai sus citat ea apoteozează o biruință la care a participat efectiv.

În ceea ce privește colaborarea geniului lui Ștefan cel Mare cu stihiile în vederea realizării izbânzii de la Vaslui, sprijinul acordat oștirii moldovene și comandantului său de către natura, parcă pe deplin conștientă de rolul ei, nu e nici întâmplător și nici nu constituie un fapt izolat. Acesta reprezintă, pe de o parte, expresia afinității și a solidarității între mediul înconjurător și omul destinat să-și ducă existența în cadrul trasat de el, iar, pe de altă parte, instituie metafora puterii absolute de stăpânire a șansei istorice a țării de către marele voievod; o a treia interpretare ar sublinia forma hiperbolică a voinței nemăsurate a spiritului autocrat, în stare să dicteze naturii înseși. În romanele istorice sadoveniene, pământul Moldovei rodește din abundență sau rămâne arid și secetos, fenomenele telurice și cosmice sunt blânde ori dezlănțuite, după cum voievozii țării înțeleg să-și facă sau nu datoria asumată în momentul solemn al investirii lor: de pildă, în ***Zodia Cancerului...***, cei doi ani de conducere efemeră, însă dreaptă și echitabilă, exercitată de Antonie Ruset, au coincis cu bunăstarea tuturor categoriilor sociale; în schimb, a treia domnie a lui Duca-Vodă a debutat cu o secetă cumplită și a ruinat țara altădată îmbelșugată. În ***Frații Jderi***, natura — entitate omniscientă — recunoaște imediat în persoana lui Ștefan un domnitor de excepție și face act de supunere înaintea sa: *„De când acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbelșugate. Iazurile stăteau liniștite în zăgazuri; morile și păraiele cântau în văi..."* Este foarte probabil ca sugestia să-i fi venit scriitorului chiar de la cronicarul Grigore Ureche, care, aproape de finalul celebrului portret făcut celui mai vestit domn moldovean, precizează pe un ton solemn că, la moartea eroului, natura însăși și-a exprimat regretul său, perturbându-și



limba populară și un ironist subțire la adresa firii omenești). Romanul alegoric scris de Cantemir în 1705, *Istoria ieroglifică*, este, de fapt, o povestire istorică cu personaje reale, ascunse sub masca străvezie a unor simboluri zoomorfe.

Pe Sadoveanu l-au impresionat concepția providențialistă a istoricului (convins că o rațiune superioară a hărăzit poporului român misiunea de a apăra civilizația europeană de invaziile păgâne turco-tătare), gustul ficțiunii și al fabulosului, plăcerea povestitorului moralist de a deghiza realitatea într-o fabulă. Scriitorii pașoptiști au urmat recomandările „Daciei literare", trasate de M. Kogălniceanu în „Introducția..." sa, și au creat nuvela istorică cu larg ecou în epoca respectivă și în cele următoare: C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Gh. Asachi și alții. Ei au făcut trecerea estetică de la relatarea pură, cronicărească la ficțiunea literară, operele lor caracterizându-se prin: amestecul de clasicism și romantism, compoziția echilibrată, tipizarea eroilor și, mai ales, **relevarea tragismului istoric. Curentul realist** a generat, în literatura națională, primul roman cu valoare estetică deplină, și anume *Ciocoii vechi și noi*, din 1863. Imediat după mijlocul veacului al XIX-lea, N. Filimon a prezentat ascensiunea spectaculoasă a parvenitului (a ciocoiului), integrând abil elementele istorice în desfășurarea faptelor. Epoca fanariotă nu constituie doar un fundal, ci este pictată în tablouri epice detaliate, îndeosebi în capitolele monografice ale cărții.

De la toți acești predecesori, M. Sadoveanu a învățat să folosească mijloacele care să confere autenticitate epocilor descrise, modalitățile diverse de abordare a unui subiect istoric, integrarea documentului în desfășurarea epică, dozarea elementelor senzaționale, romantismul eroic temperat de reflexivitatea clasică, redarea culorii locale prin descrieri adecvate și un limbaj care să îmbine lexicul arhaizant cu cel popular. Am mai putea adăuga saga familială, scrisă de către Duiliu Zamfirescu, ciclul *Comăneștenilor*, din care volumul *În război* (1897) **inaugurează tehnica autenticității care recurge la inserarea documentului despre front în operă**: Mihai Comăneșteanu, întors de la Paris, după o viață ușuratică, participă la Războiul de Independență, regăsindu-și natura profundă și devenind un erou. De asemenea, povestirile cu haiduci, scrise de N.D. Popescu, pe care le devorase încă din copilărie (cum va recunoaște în *Anii de ucenicie)*, au avut o certă influență asupra începuturilor epice ale lui Sadoveanu. Nour, care-și răzbună fiul ucis de leși, hangiul Ivanciu Leu, haiducul Cozma Răcoare și alții sunt viteji fără pereche, oameni tari, care nu suferă umilința, nedreptatea sau constrângerea.

Acestor surse cărturărești li se adaugă și faptul că Sadoveanu valorifică balada populară, cântecul bătrânesc, basmul, întreg eposul național: *Șoimii* imită structura unei balade istorice, având punctul de plecare în *Ion Vodă cel Cumplit* de B.P. Hasdeu și în stilul romanului istoric de aventuri al lui Walter Scott; *Vremuri de bejenie* are dubla rezonanță a unei balade de dragoste și de vitejie; *Hanu-Ancuței* este o colecție de povești vechi prezentate în ramă, precum *Canterbury Tales* scrise de Chaucer; *Baltagul* reia, în parte, tema morții și motivul transhumanței din *Miorița*; *Creanga de aur* actualizează mitul descris de Frazer în *The Golden Bough*, cu pagini asemănătoare episodului dacic din *Memento mori* de M. Eminescu; în fine, *Nicoară Potcoavă* s-a inspirat și din baladele populare căzăcești despre eroul Ivan Pitcova. Înțeles — în mod excesiv — ca o apologie a primitivității și ca o formă de paseism (venerare exagerată a trecutului apus), **romantismul eroic** promovat de Sadoveanu este în realitate structurat pe comuniunea omului cu natura, cu spațiul paradisiac, care i-a modelat sufletul și forma gândului, și pe actualizarea energiilor transmise prin valorile morale conservate ale lumii vechi, în fond ale tipului nostru arhaic de civilizație.

Scriitor atât de prolific și de divers, Sadoveanu rămâne în literatura română creatorul romanului istoric, parcurgând, în această direcție, toate modalitățile de

ilustrare a speciei: **romanul de aventuri** *(Șoimii, Neamul Șoimăreștilor)*, **romanul frescă** *(Frații Jderi)*, **romanul de familie** (partea a doua din *Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi*), **romanul de formare spirituală** — „bildungsroman" *(Ucenicia lui Ionuț)*, **romanul antieroic și sentimental** *(Zodia Cancerului..., Nunta Domniței Ruxanda)*, **romanul inițiatic** *(Creanga de aur)*, **biografia romanțată** *(Viața lui Ștefan cel Mare)*, **romanul filozofic** *(Nicoară Potcoavă)*.

Sursele de inspirație culte și raportarea creațiilor sadoveniene de factură istorică la modelele consacrate de literatura universală relevă un autor cultivat și sincron — prin teme, motive, concepție literară — cu valorile culturii europene. *Șoimii* poate fi comparat, în cele mai bune pagini ale sale, cu *Taras Bulba* de N. Gogol. Tonul epic sună, ca și în *Vremuri de bejenie*, exuberant eroic, semănând cu cel din *Ivanhoe* de W. Scott; un spor în privința documentației (asigurate prin cronica lui Gr. Ureche) și a adâncirii conflictului se înregistrează în *Neamul Șoimăreștilor*, comparabil cu operele istorice ale lui Henryk Sienckiewicz *(Prin foc și sabie)*; capodopera *Zodia Cancerului...*, inspirată din letopisețul lui Ion Neculce, rămâne o operă inedită — replică antitetică la epopeea *Frații Jderi*. În privința stilului sadovenian din această creație, s-a făcut analogie cu jovialitatea, savoarea, amploarea barocă a exprimării și erudiția rafinată a evocării din romanele lui Fr. Rabelais *(Gargantua și Pantagruel)*; aceeași manieră narativă este recognoscibilă și în *Nunta domniței Ruxanda*, urmând modelul oferit de cronicarul erudit Miron Costin și de o nuvelă istorică aparținând lui Gheorghe Asachi. În *Creanga de aur*, modalitatea epică recurge la tiparul inițiatic, autorul imaginându-l pe ultimul preot al lui Zalmoxis în făptura magului Kesarion Breb, dacul, dar apelează sigur și la *Istoria Bizanțului* din vremea împărătesei Irina (780–790 și 792–802), eventual și la opera lui Paul Adam, *Iréne et les eunuques*, din 1907. Eroul inițiatic, devenit cel de-al treizeci și treilea Deceneu, preot sfânt al zeului dacilor, are menirea de a păstra valorile incoruptibile precreștine ale spiritului, în contrast cu cele pe cale de disoluție ale civilizației bizantine decăzute; în trilogia *Frații Jderi*, dimensiunile eroicului ajung epopeice, romanul, cu o desfășurare epică de proporții, contrazicând opinia (pusă în circulație la un moment dat în epocă) potrivit căreia prozatorul — asemenea autorului anonim al Mioriței — ar



Jean-François Millet, *Culegătoarele*

▶▶▶

ritmurile, clima și declanșând cataclisme: *„Fost-au mai nainte de moartea lui Ștefan Vodă într-același anu iarnă grea și geroasă, câtu n-au fostu așa nici odinioară, și decii preste vară au fostu ploi grele și povoaie de ape și multă înecare de apă s-au făcut"* (***Letopisețul Țării Moldovei***).

În virtutea frăției spirituale dintre om și cadru, sau dintre om și muntele-cetate naturală, pământenii primesc ocrotirea — nedezmințită vreodată — din partea pădurilor nesfârșite, care acopereau cândva aproape întreg cuprinsul țării. Imaginea de bastion defensiv a codrului este asociată unor ținuturi păduroase celebre odinioară: codrii Tigheciului și cei vasluieni: *„Între Fălciu și Orhei* — notează prozatorul — *era un codru vestit, Tigheci, unde scăpau oamenii de la câmp în bejanie la vremea când intrau tătarii să prade. Erau și alte păduri mari pe toate dealurile, însă aici era ca o cetate, de unde pământenii puteau bate război"*. În pagini memorabile (folosind și documente istorice), Mihail Sadoveanu descrie închiderea cu parcane a codrului de la Pârâul-Alb (1476) și tactica ofensiv – defensivă aplicată de Ștefan la Codrii Cosminului (1497), spulberând oștile lui Olbriht-Crai (în ***Viața lui Ștefan cel Mare***). Ideea unui tărâm paradisiac, dar labirintic și înșelător, reprezentat de codru, spațiu virtual al primejdiilor pentru neinițiați și teritoriu-capcană pentru dușmani, este formulată cu mândrie nedisimulată de șătrarul Griga în fața abatelui misionar: *„Măria-ta, [...] aista-i drum tainic al nostru. Cine nu-l cunoaște se duce în prăpăstii; și pe cine nu ni-i prieten îl putem vâna ca pe lup. Fără decât noi, nimeni nu îndrăznește să intre aici"*. În *Oamenii Măriei sale*, valoarea arhetipală a codrului este împinsă până la hotarul posibilei lui interpretări ca un **topos sacru** — *„acești oameni nu sunt departe de noi, dar stau foarte departe de dușmani, căci drumurile cotite și tainițele codrilor numai lor și nouă ne sunt cunoscute"* — ori chiar ca **loc magic**, în care umbrele celor dispăruți comunică încă cu cei vii cărora le vin

▶▶▶



Giovani Fattori, *Santinela* (fragment)

▶▶▶

într-ajutor: *„Fără îndoială — își făcea o socotință […] signor Guido (un observator străin al realităților moldovenești feudale ca și Paul de Marenne) că acești răzeși sunt dintr-o rasă anumită de oameni, ori s-au deprins din pruncie a umbla noaptea fără făclii și fănare; căci se mișcă fără greș prin locuri grele, ocolesc gropi și mlaștine, urcă în colnice și coboară în văi fără a se îmbulzi și fără a vorbi. S-ar putea spune mai curând că în aceste locuri de vechi invazii au ieșit din morminte necunoscute luptători din veacuri stinse și-i duce amintirea mută în priveliști unde au pierit. Oricum, își făcu închipuirea venețianul, sufletele morților trăiesc în cei vii și-i călăuzesc în locuri unde s-au mai dat multe bătălii crâncene".* Afecțiunea față de codru a autohtonilor cu efecte artistice în creația lor populară și cultă a fost generată, înainte de toate, sugerează Mihail Sadoveanu, tocmai de funcția protoguitoare la propriu, pe care acesta a exercitat-o vreme de milenii asupra pământenilor. **Supraviețuirea lor ca entitate colectivă a depins de acest spațiu-pavăză naturală**, fie că s-au aflat la șes, pe dealuri sau la munte. Lămuritoare pe deplin este explicația antitetică, oferită de Alecu Ruset prietenului său venit în Moldova de pe meleagurile Franței: *„tătarilor le plac orizonturile deschise. Pământenilor, dimpotrivă, le plac pădurile, deoarece își pot adăposti în ele avutul și viața. Tătarii arzându-le, ca să deschidă zarea, oamenii s-au retras, căutându-le mai înlăuntru."*

fi congenital un spirit liric. Scriitorul a combinat tehnica epopeii clasice homerice, cu aceea a romanului de aventuri (după modelul *Celor trei muschetari* de Al. Dumas.), izbutind să realizeze una dintre cele mai apreciate cărți ale sale. Când romanul *Frații Jderi* va fi tradus în limbi de mare circulație, figura lui Manole Păr-Negru va deveni tot atât de vestită ca a lui Ahile, iar Ionuț Jder — la fel de cunoscut precum D'Artagnan. Romanul *Nicoară Potcoavă* s-a născut din împletirea informațiilor obținute de autor din cronica lui Gr. Ureche cu folclorul românesc și căzăcesc despre faptele de arme ale personajului. De data aceasta, romancierul n-a mai urmat maniera proprie unei creații „de capă și spadă", ci a imaginat o ficțiune complexă despre înțelepciunea politică a omului de stat, având o formație intelectuală umanist-filozofică și conștiința horațiană a destinului împlinit; s-ar mai putea adăuga și ampla nuvelă istorică *Roxelana* (integrată volumului *Fantezii răsăritene)*, inițial proiect al unui roman despre o frumoasă sclavă de origine venețiană, care a ajuns favorita și sultana, *„haseki"* a lui Soliman Magnificul. Ca urmare a intrigilor ei, marele conducător al Imperiului Otoman a poruncit asasinarea urmașului său la tron, viteazul Mustafa, în favoarea fiului nevolnic al Roxelanei, Selim, cel supranumit Mest („Bețivanul"), care a domnit opt ani și n-a fost treaz nici o singură zi. Sadoveanu a fost influențat de lectura romanelor lui Anatole France, *Clio* și *Thaïs*, poate și a celebrei cărți dedicate de Fairfax Downey lui Soliman Magnificul.

Chiar dacă scriitorul a proiectat și în figura domnului efemer Nicoară Potcoavă tipul voievodului înțelept, victimă a unor împrejurări politice nefavorabile gândirii lui progresiste, adevăratul model al omului de stat, cu un destin uluitor și deplin realizat, rămâne Ștefan cel Mare, apărătorul independenței și al suveranității Moldovei. În *Frații Jderi*, asistat de tovarășii de arme credincioși, care îi reprezintă pe „oamenii Măriei Sale", Ștefan este învingătorul lui Soliman Hadânbul, în bătălia din 10 ianuarie 1475 de la Vaslui, una dintre paginile memorabile ale gestei (faptelor eroice) ale poporului român de-a lungul istoriei sale. De aceea, Sadoveanu i-a dedicat, separat, și o biografie romanțată, *Viața lui Ștefan cel Mare*, în care și-a făcut profesiunea de credință, anume că scriitorul s-a vrut, înainte de toate, **un povestitor dublat de un istoric**, după exemplul lui Cantemir: *„Nefiind istoric, eu îmi voi îngădui să dau iară și povestei străbunilor noștri dreptul ei. Nu sunt realități numai clădirile de piatră și petecele de hârtie; mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor. Ceea ce au crezut bătrânii noștri și ceea ce vor crede copiii noștri, desfătați de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioși..."*

Urmând etapei romantice a narațiunii istorice, când prin tradiția impusă de Al. Dumas sau de W. Scott, acest gen se confunda cu romanul de aventuri, opera de maturitate a lui M. Sadoveanu corespunde momentului de **reconsiderare a romanului istoric** prin estomparea spiritului marilor „cavalcade" de tip cavaleresc în favoarea amplelor povestiri-frescă, a meditației asupra rostului conducătorului politic în devenirea unui popor, a evidențierii raportului dilematic și complex dintre om și istorie, pe care l-a prezentat epic și l-a analizat moral sub toate aspectele sale contradictorii.

Prozatorul român se înscrie, astfel, în „noul val" al creatorilor de roman epopeic, alături de nume sonore, precum: H. Sienckiewicz, N. Gogol, Bulver Lytton sau norvegianul Sigrid Unset. Totodată, prin modernitatea construcției narative, în „evantaie epice", a unor romane, ca și prin reprezentarea unei epoci de glorie prin intermediul unui erou exponențial (Tudor Șoimaru, Ștefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit, Nicoară Potcoavă) — neomițând, însă, nici prezentarea atributelor sale specific omenești — M. Sadoveanu stă, valoric, alături de Maurice Druon *(Regii blestemați)* ori de Heinrich Mann (autorul romanului istoric *Henryk IV)*.

Limbă și comunicare

Tehnici discursive

Modalități de construire a relației interpersonale

Politețea este o categorie sociolingvistică stabilind relația dintre un comportament social manierat, respectuos și marcarea lui în plan lingvistic. Româna aparține grupului de limbi cu sensibilitate față de acest parametru, recurgând, **în plan gramatical**, la: (a) un sistem pronominal specializat; (b) forme verbale modale și temporale încărcate cu valori suplimentare de politețe (de exemplu: *am să te rog să..., voiam să..., te-aș ruga să..., dacă binevoiți (aveți amabilitatea să...)*. Sistemul pronominal de politețe intră în opoziție cu pronumele personale, neutre sub acest aspect. La persoana a II-a, se disting două grade de politețe: **dumneata — dumneavoastră**. S-a creat apoi o treaptă intermediară la persoana a III-a (**dânsul, dânsa, dânșii, dânsele**), care a trecut în categoria personalului propriu-zis , dezvoltând formele specifice (derivate în interiorul limbii): **dumnealui, dumneaei, dumnealor**. Acestora li s-a adăugat o valoare suplimentară de reverență prin formele: **domnia-ta, domnia-sa, domniile-voastre, domniile-lor** (folosite în ocazii oficiale și solemne, față de personalități științifice, culturale, politice ale țării).

Teoria pragmatică a politeții acordă termenului valoarea de **normă social comportamentală** care reflectă preocuparea participanților la un act comunicativ de a nu aduce prejudicii imaginii lor publice. În acest caz, se stabilesc anumite reguli de construire a relației interpersonale: formele politeții în limba vorbită și în cea literară (selecția lexicală, selectarea apelativelor în context oficial/neoficial, a pronumelor și a locuțiunilor pronominale de politețe, a persoanelor verbale, a anumitor moduri și timpuri ale verbelor etc.); se instituie trepte de ierarhizare a politeții în limba română; se remarcă relația dintre formele politeții exprimate lingvistic și anumite reguli de comportament social (salutul, scuzele, rugămintea respectuoasă, complimentul, „captatio benevolentiae" — câștigarea bunăvoinței interlocutorului etc.); în sens invers, se produce încălcarea regulilor politeții lingvistice și sociale prin violență verbală și chiar comportamentală: apostrofarea, exprimarea peiorativă (disprețuitoare), ironică, vulgară (jargonul și argoul trivial, invectiva, injuria pornografică), încălcarea tabuurilor lingvistice, amestecul incongruent de stiluri în adresare. Asemenea disfuncționalități în limbaj și atitudine, ireverențioase deopotrivă, pun în pericol imaginea individuală reciprocă a colocutorilor și afectează relațiile dintre aceștia nu numai în planul comunicării momentane.

Aprecierea măsurii în care un act de limbaj afectează eul interlocutorului se realizează în funcție de trei variabile extralingvistice: a) **distanța socială** (relație simetrică, determinată de atribute sociale stabile, dar și de frecvența schimburilor verbale și de domeniile în care acestea se realizează); b) **puterea** (relație asimetrică, exprimând direcția exercitării controlului comunicării: dinspre emițător sau dinspre receptor); c) **gradul de interferență** al actului respectiv, în raport cu dorința de autonomie sau de aprobare a colocutorului (mărime condiționată situațional, dar și de specificul socio-cultural al comunității considerate). Însumarea acestor variabile îi permite emițătorului să decidă asupra strategiei comunicative adecvate nivelului optim de politețe exprimat. Natura alegerii strategice face distincția între o **politețe negativă**, a menținerii distanțelor, care frânează relațiile sociale, și o **politețe pozitivă** (integrativă), care accelerează aceste relații. Politețea negativă constituie nucleul comportării deferente, pe când atitudinea manierat-pozitivă adoptă un comportament familiar. Pentru ambele tipuri, formularea enunțurilor presupune, pe lângă



Mariana Petrașcu, *Discuția*

exprimarea neambiguă a intențiilor comunicative, prezența unor **acțiuni redresive, explicite** (în cazul politeții negative) și **implicite** (în cazul celei pozitive). Strategiile politeții negative se întemeiază pe mecanisme de atenuare a prejudiciului produs interlocutorului, implicând trecerea emițătorului într-un plan secund; strategiile politeții pozitive au la bază sublinierea emfatică a aprobării și interesul pentru tot ce se leagă de persoana receptorului, a opiniilor convergente cu acesta, a raporturilor de cooperare (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, Editura Științifică, București, 1997).

Exerciții. Aplicații

1. Imaginați un dialog (pe o temă la alegere) în care să aplicați strategiile politeții negative; analizați avantajele și dezavantajele unui mod de adresare reverențios, însă distant și prea formalist.

2. Realizați un dialog (pe orice temă) în care să aplicați strategiile politeții pozitive; sesizați avantajele evidente ale acestui mod de adresare manierat și, totodată, familiar, implicat emoțional.

3. Urmăriți un talk-show într-o emisiune TV și analizați apoi raportul dintre imaginea publică a participanților și comportamentul lor sociolingvistic în raport cu normele de politețe.

4. Selectați un fragment dialogat dintr-un roman studiat aparținând lui Mihail Sadoveanu și analizați mărcile politeții în rostirea ceremonioasă a personajelor scriitorului.

Tipologia tehnicilor discursive

Discursul narativ

Narația este o formă de discurs raportat (oral sau scris), care integrează relatarea unei succesiuni de evenimente, reale ori fictive, de interes uman în unitatea aceleiași acțiuni. Trei condiții — deja cuprinse în definiție — sunt obligatorii pentru realizarea narației: a) trebuie să existe **o secvență** a evenimentelor povestite, ceea ce introduce ideea unei subordonări temporale; fără **succesiune** nu există narație (ci relatare momentană sau eternă, tablou, scenă, descriere, portret, deducție, efuziune lirică etc.); b) pentru ca un text să fie narativ, acesta trebuie să cuprindă transpunerea verbalizată a unei **acțiuni unitare**; fără unitate, nu se realizează narație (ci simplă cronologie, glose, prezentări, schițe ori scene izolate etc.); c) evenimentele relatate trebuie să se desfășoare într-un cadru spațio–temporal precizat, iar structurarea spațială și temporală sunt determinări specifice **universului uman**. Din aceste precizări, rezultă cele trei componente ale narației: **timpul, persoana** și **modalitatea**.

Enunțul narativ, considerat rezultatul unui proces de enunțare, conține relatarea unui eveniment sau a unei serii evenimențiale. Din această perspectivă, se disting în narație **emițătorul** (povestitor sau autor, mai rar un personaj), **mesajul** (discursul/textul narativ) și **destinatarul** (ascultător sau lector). Într-o analiză tradițională a narației, acestei distincții îi corespund în text: **planul autorului/al naratorului** (care povestește, utilizând în relatare **stilul indirect**) și **planul personajelor** (în care acestea sunt prezentate aparent fără intermedierea autorului și introduc în text **stilul direct**); de aceea, cele două planuri au mai fost numite (de Tz. Todorov) **planul narației** (cel al autorului-narator) și **planul reprezentării** (cel al personajelor). Naratologii disociază între narațiunea **ca povestire** (cu accent pe **emițătorul** care relatează faptele) și narațiunea **ca discurs** (cu accent **pe receptor** și pe felul cum acesta ia cunoștință de întâmplările relatate).

Discursul monologic narativ

Text istoriografic

„Văzându Ion vodă tocmala și făgăduința mare și jurământul tare de la turci că-i vor face pre voie de toate câte scrie mai sus, cum au pohtit el, s-au gătitu să meargă la pașa, în tabăra turcească și au împărțit tot al său ce au avut între cazaci și di către toți ș-au luat iertăciune și însuș al treilea la tabăra turcească au mersu. Acolo, dacă l-au dobânditu, cu multă mânie l-au mustrat și l-au dat de viu, de l-au legat de coadile a doao cămile și l-au slobozit prin tabără di l-au fărămat (atuncea zic să fi zis Ion vodă: «Caută că eu multe feliuri de morți groaznice am făcut, iară această moarte n-am știut să o fi făcut»). Mai apoi s-au lăsat la ceialaltă spuză, de i-au snopit și i-au sfărâmat. Văzându cazacii spre ce stă lucrul și viiața lor, au silit să intre iară în șanțuri, ci n-au putut, căci coprinsese turcii. Ci văzându așa, au intrat în tabără și în grămada turcească, tăindu și oborându, de au pierit până într-unul. Așa au fostu sfârșitul lui Ion vodă. Acest Ion Vodă au domnit trei ani" (Grigore Ureche – *Letopisețul Țării Moldovei*, capitolul „De moartea lui Ion vodă"). Fragmentul de letopiseț, care reînvie un moment autentic din veacul al XVI-lea, este — sub raportul narației — **un discurs monologic** la persoana a III-a. Timpul relatării cronicărești

este cel istoric consacrat, și anume perfectul compus al indicativului. Enunțul narativ are caracter impersonal, cu câteva excepții care sugerează, discret, punctul de vedere al naratorului-autor: trei mărci stilistice (epitetele: *„mare"*, *„tare"*, *„multă"*) și reproducerea **în stil direct legat** (specific vorbirii orale) a replicii domnitorului înaintea supliciului; primele subliniază lipsa de cuvânt și de onoare militară din partea turcilor, comportament ostășesc dezavuat de cronicar; al doilea element evidențiază dezaprobarea lui Gr. Ureche și față de voievodul ale cărui cruzimi anterioare de neînchipuit l-au făcut să piară într-un mod la fel de violent. Ca **povestire**, fragmentul evocă împrejurările morții lui Ion-Vodă cel Cumplit, petrecute în iunie 1574, lângă iezărul Cahul. Trădat de marii boieri în frunte cu hatmanul Slăvilă și pârcălabul Ieremia Golia, domnitorul negociază cu turcii să fie dus viu în fața sultanului Selim, iar bravii săi luptători (moldoveni și cazaci) să se poată retrage nevătămați din încercuirea armată. Otomanii n-au respectat făgăduința, pe domnul român l-au ucis în mod atroce, dezmembrându-i trupul legat de cozile a două cămile mânate în direcții opuse, iar mica lui oștire este zdrobită, nemaiputând să se retragă în șanțuri. Spre onoarea soldaților lui Ion-Vodă, ei n-au acceptat poziția defensivă, ci s-au repezit asupra adversarilor, pierind eroic până la ultimul, dar cu armele în mâini.

Discursul dialogic narativ

Text literar

„— Doamne, du-te și ne lasă, au zis. Oșteni ca noi se mai găsesc; voievod ca măria ta, ba.

— Ba cu voi am să mor, fraților. Cadă capul meu unde vor cădea capetele voastre!

Așa, ordiile au legat împresurare de pretutindeni.

Șase zile și șase nopți a stătut oștirea creștinilor fără pită și mai ales fără apă. Oamenii își întindeau, noaptea, cămășile pe iarbă, ca să se moaie de rouă, să-și poată umezi buzele arse.

Vodă a încercat ieșiri năprasnice. N-a izbândit. Ș-atunci, la soliile ce-i tot trimetea begler-bei Ahmed, s-a înduplecat, ca să-și scape pe credincioșii săi.

Pe măria sa Ion-Vodă să-l ducă viu la împărăție, în fața lui Sultan Selim.

A intrat măria sa în cortul lui begler-bei.

— Ai jurat, Ahmed-bei, să-mi lași viața.

— Am jurat să nu te ating, viteazule... a zâmbit Ahmed, pe când Cigala turcitul, blestemat să fie în veci, îl pălea pe la spate cu jungherul.

— ...Blăstămat să fie în veci și să nu mai putrezească; atunci vor fi pierit și feciorii noștri, babă Cireașă...

Răzășul bătrânel de la Mitești lăcrăma cu fruntea plecată pe umărul stâng, ca un răstignit.

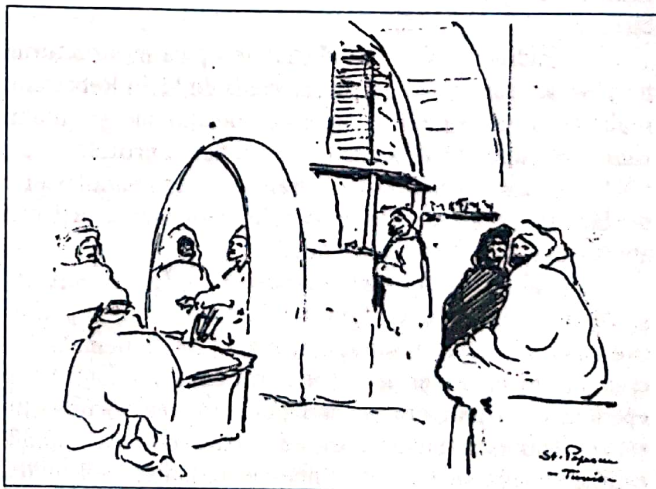
— Astfel a pierit Ion-Vodă al nostru, și Ahmed-begler-bei a poruncit să-i fie legat leșul cu patru odgoane și patru cămile să tragă în patru părți, sfârtecându-l.

Când glasul străinului drumeț a contenit, oamenii din popasul lui Haramin au rămas un răstimp tăcuți, ascultând parcă din fundul ființei lor un vechi cântec al întristării."

(Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*, capitolul I).

Exerciții. Aplicații

1. După modelul oferit la textul istoriografic, analizați enunțul narativ sadovenian ca discurs și ca povestire.
2. Comparați fragmentul epic modern cu cel arhaic, stabilind similitudini și diferențieri atât la nivelul conținutului, cât și la nivelul structurii formal-narative.
3. Recitiți întreg ansamblul epic din care a fost selectat fragmentul citat și precizați cine vorbește în text și ce stil folosește; stabiliți dacă naratorul și autorul mai coincid, precum în cronică.
4. Ce personaj intervine în discursul naratorului-martor (acesta cumulează două atribute în text), de ce reia parțial replica celui care povestește și ce clasă socială simbolizează el?
5. Structura dialogică este urmată de o secvență narativă la persoana a III-a; cine vorbește în acest scurt paragraf cu valențe de text memorialistic și ce semnificații desprindeți din analiza lui?
6. Din opera aceluiași mare prozator ați studiat și romanul *Zodia Cancerului...*, unde este prezentat și spătarul Ion Milescu, nepotul cărturarului umanist Nicolae Milescu, a cărui viață aventuroasă a fost relatată de Ion Neculce în legenda a XLI-a din *O samă de cuvinte*; selectați două fragmente epice (în care eroii trec prin experiența similară a trădării domnului din vremea lor) și comparați-le după modelul analizei narative propuse.



Ștefan Popescu, *Cafenea în Tunis*

EVALUARE SEMESTRIALĂ

Literatură română

1. Realizați un eseu nestructurat în care să definiți următoarele sintagme importante, punând în evidență interconexiunea ariilor lor de manifestare lingvistică: „limbă națională", „limbă literară (standard)", „limbă populară", „limbă arhaică", „limbă a literaturii artistice".

2. Dezvoltați, într-un eseu lingvistic, conceptul de „reromanizare" și faceți aprecieri asupra felului cum s-a realizat acest proces la nivelul tuturor compartimentelor limbii (îndeosebi al celui lexical).

3. Viziunea asupra omului în general și asupra istoricului-scriitor în special propusă de Umanismul românesc prin reprezentanții săi de frunte; alcătuiți o compoziție de sinteză cu această temă.

4. Rolul major al studiului istoriei atât în formarea conștiinței naționale, cât și a comportamentului moral al românilor, idee comună culturii noastre vechi și moderne; demonstrați, într-un eseu argumentativ, asertiunea scriitorilor și a istoricilor din secolele al XVII-lea – al XVIII-lea.

5. Diversitate tematică în nuvelistica scrisă de Liviu Rebreanu; structurați un eseu în care să evidențiați impactul speciei artistice a nuvelei asupra romanelor primului mare prozator român modern.

6. Comparați, într-un eseu-paralelă, viziunea lui Liviu Rebreanu asupra romanului realist de factură rurală cu perspectiva artistică a predecesorului său, Ioan Slavici; dacă aveți o lectură mai bogată, adăugați demonstrației voastre și operele lui Duiliu Zamfirescu și Ion Agârbiceanu.

7. Tradiționalism și modernitate epică în structurile narative ale romanelor *Ion* și *Răscoala* de Liviu Rebreanu; realizați un eseu dedicat artei compoziționale și stilului (obiectiv, impersonal, realist-monografic) al prozatorului.

8. Realizați o compoziție-paralelă între romanul istoric de factură eroică și antieroică din perspectiva artistică aparținând lui Mihail Sadoveanu.

9. Realizați o compoziție-paralelă între Liviu Rebreanu și Mihail Sadoveanu, evidențiind: interesul comun pentru evenimentul social și/sau istoric major; monumentalitatea creației epice; preferința pentru romanul monografic și epopeic; capacitatea remarcabilă de a îmbina documentul real cu ficțiunea artistică; forța de generalizare a semnificațiilor desprinse din evenimentele relatate; capacitatea extraordinară de a crea sute de personaje, configurând o „comedie umană" a societății românești; stilurile epice puternic individualizate, dar și complet diferite.

10. Ilustrați, într-un eseu nestructurat, cu opere studiate sau parcurse de voi în lectura extrașcolară, temele majore abordate în vasta creație sadoveniană: dimensiunea istorică, cea socială, a naturii feerice și armonioase, dimensiunea contemplativ-filozofică.

11. M. Sadoveanu — maestru al povestirii independente și al celei integrate într-o structură narativă mai amplă (cum este romanul); elaborați un eseu argumentativ pe tema propusă.

Limbă și comunicare

1. Alcătuiți trei compoziții discursive în care să exemplificați: un dialog propriu-zis (cu replici succesive adresate unui interlocutor real), un dialog monologat (care nu satisface condiția de replică) și un pseudodialog (caracterizat prin mimarea adresării către un colocutor imaginar).

2. Sunteți în ultima clasă liceală și aspirați la statutul de studenți/studente; imaginați desfășurarea unei discuții de tip seminar, propunând o temă care vă interesează, unde argumentați — în alternanță cu membrii grupului vostru — ideile pe care vi le-ați pregătit (oral/sau în scris) pentru tema aflată în dezbatere.

3. Imaginați o conversație (pe o temă la alegere), prin intermediul căreia să urmăriți atingerea unor țeluri bine precizate; fixați, în funcție de acestea, strategiile emitente și anticipați-le pe acelea posibil receptive.

4. Închipuiți-vă că participați la un interviu pentru realizarea unor reclame publicitare, unde trebuie să dați o probă de imagine, de dicție, de atitudine naturală, degajată și cât mai convingătoare în privința textului rostit; analizați importanța factorilor nonverbali și paraverbali asupra tehnicii dialogale.

5. Selectați câteva fragmente dialogate din romanul *Răscoala* de L. Rebreanu și marcați formele vorbirii orale: stilul direct, direct legat, indirect intonat în mod direct și indirect liber.

6. Alegeți două fragmente dialogate din opera lui Ion Creangă și a lui I.L. Caragiale, demonstrând — la primul autor — stilul oral de factură populară, iar la cel de-al doilea — oralitatea de tip suburban, alături de structuri și strategii tipice conversației.

Mitul fericirii proiectat în „inima tragicului"

Marin Preda

Cel mai iubit dintre pământeni

(fragmente)

X

Într-adevăr, marele poet nu suferea de nici-o sciatică, îmi deschise el însuși și spre surpriza mea mă întâmpină cu un reproș: „În sfârșit, zise, ai catadicsit și dumneata să mă onorezi cu o vizită." „N-am îndrăznit, dom'profesor, să vă deranjez neinvitat", îi răspunsei. „Uite că ai îndrăznit, zise el, și îmi face mare plăcere. De când am fost dat afară de la universitate, vechii mei discipoli m-au și părăsit, de unde până atunci mă agasau zilnic cu vizitele lor. Oricât am filozofa pregătindu-ne de moarte, nu ne pregătim deloc, ideea e o pură vanitate a gândirii, care ne sugerează falsa certitudine că prin filozofie putem trece bine înarmați *Marele Prag*, ți-o spun cu majuscule. În fața morții nu mai ești nimic, *nu mai ești poet*, ești un simplu om care trebuie să dispară... Totdeauna m-am uitat cu neliniște la tabloul lui Sandro Botticelli, în reproduceri, căci originalul e la New York, care înfățișează împărtășania sfântului Jérôme... Cei din jur, în special preotul, îi întind agresiv lingurița cu o expresie neascunsă de satisfacție că el e viu, gras și sănătos în timp ce sfântul va fi în curând mort, deja, cu paloarea pe chip, cu privirea rătăcită... *nu mai e sfânt*, ci un biet bătrân muribund, întru totul în ghearele morții neînduratoare... Desfrânații, prin cinismul lor, continuă marele poet în timp ce ne așezam în fotolii, sunt mult mai bine pregătiți, pe ei nu i-a exaltat această viață pe care au scuipat de-atâtea ori în toiul petrecerilor lor deșănțate, încât apariția celei cu coasa și cu rânjet perpetuu le provoacă cel mult un nou hohot de râs descreierat și un ultim scuipat aruncat *Aceleia* drept în figură..."

Chipul marelui poet nu exprima însă nici regret, nici amărăciune și mi se păru că niciodată nu-l văzusem atât de senin și de spiritualizat. Rămaserăm câtva timp tăcuți. Așadar eu eram ultimul care aflam și foarte târziu că i se luase catedra. În ceea ce îi privea pe discipolii lui, mă simțeam indignat. Chiar așa, îl și părăsiseră? Era adevărat, nu i se dăduse marelui poet și filozof să bea dintr-odată o cupă de cucută, ca lui Socrate, dar i se dăduse s-o bea cu încetul, să moară adică în fiecare zi, un supliciu existențial care și începuse să-i atingă (acestui iubitor al luminii și al corolelor de minune ale lumii) fibra lui cea mai ascunsă. [...]



Coordonate ale operei

De la romanul politic la romanul total

Ultima creație a lui Marin Preda, din 1980, nu a fost integrată nici în specia romanului ciclic, nici în aceea a romanului-fluviu, ci în categoria **romanului** total, care își propune să analizeze istoria dramatică a epocii stalinist-comuniste, prin dezvăluirea destinului eroului principal, Victor Petrini.

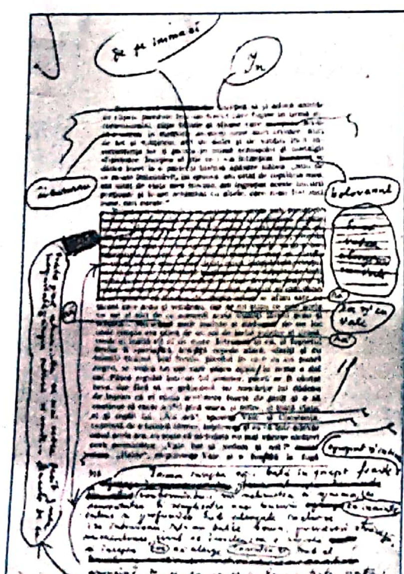
Protagonistul este un tânăr asistent la catedra de filozofie, care descoperise *„o nouă gnoză"* și care trăiește experiența unei duble detenții injuste: pe de o parte, manuscrisul operei lui filozofice trezise suspiciunea autorităților, care vedeau în personaj un potențial reformator periculos al sistemului social; pe de altă parte, angajarea eroului în dragostea pentru Suzy Culala îl conduce la confruntarea cu soțul

▶▶▶


acesteia, un dipsoman periculos. În detenție fiind, personajul a simțit nevoia să se destăinuiască unui auditoriu necunoscut și — concomitent — să se cunoască pe sine, precum și motivațiile latente care l-au condus în situația de captiv. Așadar, romanul este confesiunea unei dramatice captivități și dezvăluie frământările interioare ale unei conștiințe umane care a luptat împotriva dogmei comuniste și contra absurdului socio-moral aferent acesteia.

Critica apreciază că posibilul model estetic pentru această carte a lui Marin Preda este autorul francez contemporan André Malraux, cu romanul său intitulat *Speranța*. Precum eroul din opera scriitorului menționat, Victor Petrini *„a transformat experiența individuală într-un fapt de conștiință prin intermediul aventurii existențiale"* (Eugen Simion, Prefața la roman).

Spre deosebire de ***Moromeții***, **forma epicului** din acest roman este **una reflexiv-eseistică**, o meditație extinsă asupra problemelor majore ale vieții, precum: fericirea, dragostea, condiția existențială, rostul individului în lume, viabilitatea structurilor unei societăți, mecanismele puterii, religia, dogmele, mirajul exercitat de frumusețe, suferința



Pagină de manuscris din romanul *Risipitorii*

„Ioane, îi spusei, e remarcabil optimismul tău și credința că forțele divine nu ne vor condamna înainte de termen. Pe mine însă mă interesează *termenul meu*, deși nu sunt nepăsător față de cel al omenirii. Eu vreau, adică, simt chemarea spre filozofie. Or, Hegel spune, și nu poate să te lase indiferent în forul tău interior argumentarea lui, că filozofia nu poate să existe fără libertate, adică gândirea filozofică nu e posibilă decât într-un stat în care libertatea și legile sunt pentru toți. Omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale. În fața forțelor divine, toți oamenii trebuie să fie liberi și egali, fiindcă fiecare, pentru sine, are din naștere dreptul la creație spirituală și la o moarte a efemerei sale vieți. De ce ar fi ei prin urmare împărțiți în caste, ca la orientali, oameni liberi și paria, sau acum, în burghezi și proletari ? Nici una nici alta. Ființa umană care e împiedicată să ia cunoștință de sine rămâne doar în stadiul existenței ei, cum rămâne și un bou, chiar dacă e Boul Apis. Ea doarme, deși se adaptează mediului și construiește ca o furnică. Cu asta n-am ajuns prea departe. O revoluție trebuie să declare deodată liberi pe toți oamenii, altfel ce se revoluționează ? Cunoașterea de sine, conceptul că omul este liber prin natura sa abia câștigat de conștiința noastră în timpurile moderne este deodată anihilat, negat printr-un amendament de sursă hegeliană rău înțeles că libertatea ar fi necesitatea înțeleasă. În mod vulgar se va aplica deci în practică acest concept: burghezia o dată răsturnată, e *necesară* instituirea dictaturii proletariatului. De ce? Pentru că individul de fapt nu e liber în sine și pentru sine, el e determinat de conștiința sa de clasă. În general e determinat socialmente și determinat istoric. Prin urmare, un număr mare de ființe umane, adică burghezii răsturnați nu pot fi liberi, chiar dacă ar vrea să înțeleagă necesitatea dictaturii proletariatului. Ei da, nu mai sunt liberi chiar dacă o înțeleg, pentru că determinarea e ca o damnare. Deci ei fatalmente se vor împotrivi. Deci fatalmente trebuiesc reprimați și nu așa în general, clasa adică, ci concret, particular: ai fost burghez, la beci, săvârșindu-se astfel o negare a înseși idealurilor revoluției. Nu sunt naiv să cred că o revoluție se poate face fără ca acea clasă socială împotriva căreia se ridică o nouă clasă să nu sufere cu nimic. Orice despuiere de privilegii poate naște ură și împotrivire. Dar nu răspunzi declarând ura ca principiu universal. Dimpotrivă, ar trebui să afirmăm principiul universal al armoniei umane, stârpind astfel fanatismul troglodiților, care îl urăsc pe filozof stăpâniți de un instinct de patibulari. Proprietatea e un furt ! Să admitem această formulare excesivă, și consecințele ei, o revoluție, trebuie să-i exproprieze pe expropriatori. Dar o dată actul împlinit, toți oamenii trebuiesc considerați liberi de vechile determinări, chiar dacă în practica vieții sociale cutare burghezi izolați ar putea turbura noua societate prin încercări de restabilire a vechilor rânduieli. E *necesară* pentru asta ideea de dictatură ? Ar însemna că ea se va institui nu asupra burghezilor, puțin numeroși, ci asupra poporului, asupra chiar a propriei clase care înfăptuiește revoluția, fiindcă burghezia singură nu poate «unelti» practic nimic împotriva majorității cetățenilor. Comuna din Paris a putut fi reprimată sălbatic de domnul Thiers pentru că era izolată de restul francezilor, nu de către trupele de la Versailles, ci de ideile neclare ale comunarzilor, care nu erau pe gustul, să zicem, al țăranilor, ca să nu vorbesc de mica burghezie..." [...]

Era ticăloșilor, astfel îmi veni în minte titlul noii mele lucrări. Nu secolul, nici mileniul, ci Era, care putea fi mult mai mult.

Sunt eu oare atât de sceptic, sau poate atât de înspăimântător ? mă întrebai după ce această veche idee ce îmi încolțise în minte încă din adolescență, citindu-l pe Platon, se cristaliza îmbogățită de propria mea viață. Fiindcă îmi dădeam seama: ar fi însemnat să sperii pe semenii mei cu o astfel de viziune asupra rupturii


Imagine din filmul *Cel mai iubit dintre pământeni* (regia: Șerban Marinescu), 1992

echilibrului nostru interior care ne ajutase să trăim totuși pe planeta noastră cel puțin un milion de ani. Natura umană fusese studiată cu mult înaintea mea de toți marii filozofi și artiști. Se produseseră în ea astfel de mutații catastrofale? Ajunsese ea chiar atât de fundamental diferită ? Nu, dar ceva grav se produsese totuși. Omenirea va sombra în urma acestei ere sau va reînvia ? Iată întrebarea. Neliniștea trebuia să se insinueze în spiritul cititorului. Totuși, cei virtuoși nu aveau chiar nici o șansă să domine, să evite, să scurteze această domnie, această frenetică eră a ticăloșilor ? Ba da, trebuiau afirmate vechile valori... Teama de moarte cred că e cu atât mai mare, gândeam, cu cât suntem, de pildă, mai puțin legați de viață. Se zice contrariu despre bătrâni, care, chipurile, „se desprind" de ea, se liniștesc. Nu se liniștesc, dorințele rămân, cum mi-am dat seama din starea de spirit a bunicului. Nu se desprind. Se desprind ca să vadă ce ? Dincolo de viață e neantul, nimicul, spun ticăloșii. Ce să contempli ? (Se ia drept contemplare nemișcarea bătrânilor.) Adâncimea infinitului mic ? Vastitatea infinitului mare ? Nici vorbă, bătrânul contemplă tot viața, a lui și a altora, e mândru că a atins o asemenea vârstă și și-a trăit bine viața, sau e deprimat dacă nu și-a înțeles-o... Aici e aici ! Lumină nu e decât pe pământ, universul e de catran. Spiritul bâjbâie încercând să pătrundă negrul cosmos, din care miliardele de stele nu pot alunga întunericul. Cum am putea să nu ne speriem de sfârșitul nostru ? Nu ne speriem fiindcă ne naștem cu bucuria de a fi, iar această bucurie se alimentează din noi înșine și ne pune în mișcare să ne dovedim că suntem. Ați observat ? Cât de înțelepți devenim în orele când muncim ! Moartea nu mai există decât ca o pură idee. Dacă ne-ar prinde cu ciocanul în mână, sau la arat, sau în toiul oricărei alte munci în care ne-am dărui cu toată ființa și am muri înainte ca bucuria dăruirii să se spulbere, această dăruire ar fi ca un scut, am muri tot atât de împăcați ca într-un

▶▶▶ umană, motivațiile și efectele captivității etc. Personajele au fost selectate din toate sferele sociale, pentru a da o imagine de ansamblu asupra civilizației românești postbelice.

Dacă **tema romanescă** o constituie șansa iluzorie a individului de a fi fericit prin credința în mitul iubirii, **supratema** dezbătută de Preda rămâne raportul omului cu istoria care sfârșește prin a-l copleși.

Relația dintre individ și devenirea istorică a mai fost dezbătută în epoca interbelică, mai ales în romanele lui Mihail Sadoveanu și în cele semnate de Camil Petrescu. Ultimul prozator citat manifestase o clară predilecție pentru intelectualul marginalizat sau chiar ostracizat de o societate incomprehensivă.

Victor Petrini nu face excepție, el fiind împiedicat să-și exercite profesia reală, prin destituirea de la facultate și prin obligativitatea acceptării unor meserii fără legătură nici cu potențialul său intelectual, nici cu adevărata calificare pe care o avea. Deși va traversa unele experiențe neplăcute, altele șocante, ori de-a dreptul traumatizante, și va cunoaște medii sociale diverse, unele chiar imunde (când făcea parte din echipa de deratizare a orașului), eroul va fi capabil să le surmonteze, neocolind însă un sentiment al umilinței sociale. Așadar, romanul are și un **caracter politic**, fiind cel mai curajos dintre cele care s-au scris — la noi — privitoare la perioada comunistă, dar, spre deosebire de alți prozatori contemporani (precum Nicolae Breban, Augustin Buzura sau Alexandru Ivasiuc), Preda nu a așezat în centrul operei sale tema politicului, nici ideea de putere cu formele ei specifice de manifestare. El a vrut să scrie **istoria unui sentiment de dragoste**, căruia i-a analizat degradarea progresivă, până ce iubirea a coborât în abjecție.

Scriitorul a înfățișat ceea ce s-a numit *„o pasiune abisală"*, dusă până la limitele insuportabilului și trăită de cuplul format din Petrini și Matilda Nicolau, fosta soție a prietenului său. Luciditatea ambelor ▶▶▶



André Derain, *Ceașca de ceai*



personaje le-a amplificat forța pasiunii, dar nu le-a apărat sentimentele de neînțelegere, suferință și decădere morală.

Izbucnirile Matildei atingeau uneori forma demențialului, însă motivațiile eroinei au rămas obscure. Matilda este o femeie puternică, cu o mare voință și cu un comportament contradictoriu, trecând cu facilitate de la tandrețe la mânie și chiar la respingerea brutală a iubitului ei. Prozatorul o înfățișează în patru mariaje succesive, dar adevărata dragoste o trăiește alături de Victor Petrini. Eșecul cuplului lor s-ar putea datora faptului că Matilda era o arhitectă inteligentă și informată, **dar nu și o personalitate intelectuală cu forță speculativă, care să aibă acces la idee.** În prezentarea feminității, modelele lui Preda rămân eroinele lui Camil Petrescu și ale lui Dostoievski, scriitorul făcând și traduceri remarcabile (romanul ***Demonii***) din opera prozatorului rus.

Așadar, romanul este în primul rând unul de dragoste, analizând **mitul fericirii**, în absența căruia existența individului nu are sens, chiar dacă dragostea impune riscuri, eșecuri și poate imprima destinului omenesc un curs tragic.

Intenția romancierului a fost aceea de a **îmbrățișa totalitatea aspectelor existenței protagonistului**, după modelele operelor lui



somn, care ne-ar doborî irezistibil și ne-am scufunda euforic, ca și când am fi drogați (și nu este oare somnul minunatul drog pe care natura l-a dăruit încă de la începuturi ființei monocelulare din care am devenit apoi conștiințe?). Bucuria unei împliniri ne învăluie sufletul și îl apără de groaza morții. De aceea după o credință populară mor greu ticăloșii, adică cei care n-au trăit decât pentru ei, sau au făcut rău altora (Shakespeare le aduce în acele clipe înaintea ochilor fantomele victimelor lor), dar nu numai marii scelerați au coșmarul sfârșitului, ci și egoiștii de toate nuanțele, de la cei care au trăit pe spinarea altora, până la cei care n-au iubit pe nimeni. Cât de apropiată, de familiară e moartea, cât de amestecată e ea printre treburile noastre și cu cât humor simplu stăm de vorbă cu ea, ca Ivan Turbincă, acest erou care îi trăgea de-atâtea ori clapa. N-o să trăiesc cât lumea și n-o să mor de două ori, se mai spune. E un gând de om, legat de viața plină, singura care există și care continuă și după noi, în timp ce ticălosul e pedepsit să se sperie necontenit. [...]

Mi-am recitit acest lung manuscris și dincolo de ceea ce el conține, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă, și pe care nu l-am putut ocoli fiind încredințat că altfel m-aș fi chinuit îndelung, fără să obțin, sprituālmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc pe foc. Și totuși, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulți dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atâta timp cât aceste trepte urcate și coborâte de mine, vor mai fi urcate și coborâte de nenumărați alții, această carte va mărturisi oricând:... dacă dragoste nu e, nimic nu e !...

FINE

Abordarea textului în clasă

- Comparați imaginea familiei în universul rural moromețian și în cel citadin din romanul studiat; exemplificați cu secvențe din viața familiilor: Moromete, Bălosu, Petrini, Nicolau, Micu, Pop, Culala etc.
- Faceți o comparație între Ilie Moromete și Victor Petrini, descoperind punctele lor comune (legate de: plăcerea contemplației, structura lor morală, simțul libertății în gândire, păstrarea demnității umane etc.), în ciuda diferențelor evidențiate de: mediu social, pregătire intelectuală, preocupări, experiențe traversate.
- Organizați un proces literar, în care să judecați împrejurările care au condus la cele două detenții ale protagonistului operei analizate; evaluați consecințele captivității asupra comportamentului sentimental și social al personajului.
- Prezentați experiențele sentimentale ale eroului și apreciați ce rol joacă împlinirea afectivă în viața lui Victor Petrini.
- Dezbateți — tot sub forma unui proces literar — raportul tragic dintre conștiința morală a omului (în particular, a intelectualului) și un sistem social represiv (cum a fost cel comunist); ilustrați cu exemple din cuprinsul romanului *Cel mai iubit dintre pământeni.*

Repere de interpretare

Scriitorul — conștiința care nu părăsește condiția umană

Un mare scriitor nu este numai cel care dovedește o forță de creație artistică sinonimă cu puterea demiurgică întru zămislirea omului, ci și acela care reflectează asupra condiției umane cu maximă pregnanță expresivă și într-un stil memorabil prin condensarea de tip aforistic a ideilor formulate. Din cărțile unui asemenea scriitor se pot extrage idei percutante despre adevărurile și dramele ființei, pentru a se alcătui veritabile culegeri de maxime, așa cum s-a procedat și cu operele lui Marin Preda.

Din volumul antologic și biografic intitulat sugestiv *Timpul n-a mai avut răbdare* (apărut în 1981, sub îngrijirea criticului Eugen Simion), am extras un prim aforism care dezvăluie atât profilul moral intransigent al autorului său, cât și pe cel al lui Victor Petrini, eroul ultimului roman al scriitorului, *Cel mai iubit dintre pământeni: „Ideile sunt viața noastră! Ne facem despre noi înșine și despre lume o idee, sau un sistem de idei și nu renunțăm la ele nici atunci când vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii și, uneori, în condiții excepționale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea și viața.* ***Compromisul cu ideile e un lucru tragic***" (subl. ns.). Propoziția subliniată are valoare premonitorie dacă ne gândim la sfârșitul prematur (Preda avea numai 58 de ani) petrecut în împrejurări neelucidate complet nici până astăzi, al celui care s-a confundat cu modelul de scriitor care are o conștiință și un sistem de valori bine fixat, de la care nu a abdicat. De aceea când analizăm viața și opera lui M. Preda, ne raportăm, în chip fatal, la condiția și la conștiința scriitorului contemporan (a scriitorului în genere), care n-are voie să-l părăsească pe om nici măcar atunci când acesta a atins treapta cea mai de jos, numită de autor *„abjecția umană": „Eu știu că omul poate fi, în aceeași clipă, foarte aproape de crimă și, datorită tocmai naturii noastre, plină de contraste uluitoare și spectaculoase, tot atât de aproape de sfințenie, de divinitate."*



Imagine din filmul *Cel mai iubit dintre pământeni*

▶▶▶ Honoré de Balzac și Stendhal. Dacă Balzac studia mai ales relația dintre sentimente, puterea financiară și arivism (ca voință de parvenire socială), dacă Stendhal înțelegea prin iubire o modalitate narcisiacă de satisfacere a orgoliului individual, Marin Preda demonstrează faptul că dragostea revelează individului însăși calitatea lui umană, dar poate fi și o poartă deschisă spre infernul omenesc. Ca și Dostoievski, prozatorul român crede că există un sublim în abjecție și, totodată, o oarecare doză de abjecție în sublimul trăirilor. Preda susține ideea că sentimentele omenești nu sunt libere, ci *„înlănțuite de circumstanțe"* care le pot deteriora. Romanul sentimental al lui Marin Preda nu cuprinde numai eșecul relației erotice a lui Victor cu personalitatea vitală a Matildei, ci și legătura gingașă cu Suzy Culala, o fată de familie, dar care are o biografie la fel de agitată, deși ascunsă lui Petrini; fără să vrea, ea va provoca cea de-a doua detenție a iubitului său, în urma uciderii prin imprudență de către Victor a soțului ei alcoolic.

Opera lui Preda este și **o pledoarie pentru prietenia intelectuală**, susținută prin intermediul pasionantelor discuții dintre tânărul filozof și profesorul de literatură română, Petrică Nicolau, sau dintre protagonist și Ion Micu: ambele amicitii eșuează din motivații distincte: dacă pe Nicolau l-a trădat Petrini, îndrăgostindu-se și căsătorindu-se cu fosta lui soție, Ion Micu s-a dovedit laș și nu l-a susținut pe Petrini în momentele dificile ale captivității sale. Adevăratul prieten pentru erou, cel care i-a pledat cauza, l-a susținut moral și l-a abătut de la ideea sinuciderii, a fost avocatul Ciceo. Fragmentele din roman referitoare la **tema prieteniei** relevă și vocația omului pentru **legătura spirituală dintre semeni numită fraternitate**.

După modelul procedeului narativ experimentat în ***Delirul***, personajul principal relatează la persoana întâi evenimentele propriei existențe, ▶▶▶


Paul Cezanne, *Portretul fiului cu pălărie*


evocând relațiile intra- și interfamiliale, experimentele lui sentimentale și intelectuale, alături de conflictele cu anchetatorii și cu torționarii din perioada detenției.

Așteptând în celulă desfășurarea procesului, eroul își rememorează greșelile, încercând să stăpânească mecanismele producerii lor prin conștientizarea și descrierea acestora din perspectiva analizei psihologice întreprinse asupra propriului eu.

Petrini se înrudește cu doctorul Munteanu din romanul ***Risipitorii*** și cu eroul Călin Surupăceanu din romanul ***Intrusul***. Scriitorul a imaginat trei personaje masculine, care nu erau pregătite moralmente pentru eșec și care nu aveau vocația tragicului. Una dintre întrebările comune și esențiale pentru eroii lui Marin Preda este următoarea: *„— De ce omul intră — fără să vrea — chiar în inima tragicului prin înstrăinarea de părinți, destrămarea familiei, pierderea sentimentului religios, neputința elaborării finale a unei opere, degradarea iubirii în ură, sau prin neacceptarea ideii că sensul existenței umane rămâne, totuși, o jucărie în mâna soartei?...”*

După 1977, când i-a apărut volumul memorialistic *Viața ca o pradă*, care poate fi apreciat drept o continuare la saga moromețiană, sub forma confesiunii îmbinate cu ficțiunea literară, vreme de trei ani, până în 1980, prozatorul a lucrat intens la trilogia *Cel mai iubit dintre pământeni*, pe care Eugen Simion o numește fără ezitare *„o operă totală”*, cunoscând un copleșitor succes de public și de critică. După câteva luni, pe 16 mai, Marin Preda moare la Mogoșoaia, lăsând o creație romanescă neîncheiată, dar care și-a dezvăluit liniile ei de forță ideatică și expresivă. A lucrat la proiectele sale până în ultimul moment, căci, așa cum mărturisea, dacă ar fi fost obligat să opteze între dreptul de a trăi și posibilitatea de a scrie, ar fi ales-o — în orice condiții — pe cea de a doua: *„Dacă aș ști că efortul pentru scrierea unui roman mă poate costa viața, mi-aș lua toate măsurile de siguranță pentru a înlătura o eventualitate cum ar fi boala din care să mi se tragă moartea. Dar unica măsură hotărâtoare, aceea de a renunța la scris, nu aș lua-o niciodată.”*

Pământeanul care a iubit atât de mult profesiunea sa n-a renunțat să-și ducă ultima Carte până la capăt, chiar dacă acest moment a însemnat și propriul sfârșit... Când o citim, se produce, pe nesimțite, dar obligatoriu, un moment de autoclarificare, o nevoie de adâncire în sine. Se realizează, astfel, un proces de identificare a subiectului (cel care citește) cu obiectul (despre ceea ce citește). Și, pentru că acela care vorbește la persoana I (Victor Petrini) se confesează, **lectura devine o mărturisire de gradul al doilea**, în măsura în care confruntarea cu faptele relatate de eroul-narator angajează în grad maxim viața noastră morală.

În ceea ce-l privește pe eroul-povestitor, el năzuiește să se înțeleagă pe sine, să-și asume propriile fapte și să se elibereze de povara morală a unor erori și eșecuri repetate; **în sens etic**, mărturisirea devine o formă de „catarsis”, de purificare a sufletului prin rememorarea etapelor esențiale anterioare captivității protagonistului; **în sens creștin**, confesiunea deliberată reprezintă o spovedanie, pentru că prizonierul riscă pedeapsa capitală și este convins că va fi condamnat la moarte sau la detenție pe viață. Notarea minuțioasă a întâmplărilor, retrăirea semnificațiilor desprinse din ele, analiza lucidă a greșelilor comise păstrează viu și **contactul cu realitatea**, menținut prin creația cu valoare autobiografică (la fel procedase și T. Arghezi, aflat la închisoarea Văcărești și scriind poemele care vor forma, ulterior, volumul *Flori de mucigai*). Meditând asupra morții, proces care îi apare în dimensiunea lui firească, de moment care încheie organic ciclul vieții, eroul se pregătește să dispară nu înainte de a rememora și evalua cele mai importante etape din existența sa. Dar personajul nu se gândește numai la sine, iubirea pentru semenii lui — egali în bucurie, ca și în eroare, ori în suferință — făcându-l să recurgă la metoda epică a jurnalului: experiența lui trebuie să ajungă la ceilalți (cititorii), care să o folosească în sensul unui document uman și al unui avertisment. Cel care și-a dorit cu ardoare să iubească și să fie *„cel mai iubit dintre pământeni”* n-a avut parte decât de iluzia sentimentului etern, dar, cel puțin, a înțeles că dragostea — sub toate formele ei: părintească, filială, frățească, prietenească, erotică — constituie esența existenței omenești.

Experiențele contradictorii ale adolescenței eroului

Personajul începe confesiunea prin recunoașterea faptului că a avut o adolescență contradictorie, marcată de nevoia de libertate spirituală, ca și de neobosita încercare de a combate cu argumente logice existența unei divinități atotputernice și omnisciente. Precum personajele lui A. Camus, eroul lui Preda este preocupat de complexitatea raportului dintre libertatea interioară și cea exterioară a omului. Spre deosebire de fiul care-și pierduse din adolescență credința în puterea supraraţională a instanței divine, mama acestuia este o fire extrem de

religioasă. Căsătorită cu tatăl lui Victor nu din dragoste, ci pentru a intra, cum se zice, în rândul lumii, femeia înțelege să-și facă datoria maternă și conjugală, de a-și îngriji familia, însă îndepărtându-se trupește de soțul ei. După nașterea băiatului, ea îl ocrotește cu nespusă blândețe, concentrându-și toate resursele afective asupra copilului său. Relația castă și austeră dintre părinții lui îl șochează pe adolescentul cu instincte încă tulburi și nematurizate. El nu înțelege retragerea femeii în lumea ei interioară, judecă religiozitatea acesteia drept habotnicie și nu poate admite sancționarea actului sexual ca pe o formă de păcat, o dată ce țelul său final — procreația — fusese îndeplinit deja. Simte nevoia să-și bruscheze mama și apoi să-l bănuiască pe tatăl lui de infidelitate conjugală, fapt confirmat ulterior. Încrederea în spiritul feminin se clatină în sufletul lui Victor, concomitent cu despărțirea spirituală de aceea care l-a născut. Cu trufia tipică vârstei ingrate și nesigure a adolescenței, el își pierde, temporar, respectul față de părinți, jignindu-și tatăl și proferând idei blasfematoare la adresa lui Dumnezeu în fața mamei întristate și uluite. Tânărul încercase să afle în ce consta — pentru mama lui — noțiunea de „păcat", de vreme ce femeia nu încălcase niciodată poruncile biblice, iar Răul din om nu poate fi înlăturat decât printr-o alegere conștientă a Binelui.

Descoperirea erosului ca proces de autosugestie

Orgolios, lipsit de tact, alternând interiorizarea proprie firii sale cu exteriorizări bruște și nemotivate, adolescentul este ocolit de colegi și obligat să accepte anturajul unor amici cu o moralitate dubioasă (Asanache, Szekely, Pretorian). În compania lor, traversează o perioadă de petreceri și de existență cinică, dornic să trăiască clipa prezentă.

Într-un local rău famat, o cunoaște pe Nineta Romulus, care i se dăruiește cu o naturalețe și o spontaneitate nemaicunoscute de Victor până atunci. În ciuda condiției acesteia, de femeie cochetă și ușoară, Victor se îndrăgostește de ea, descoperind lumea simțurilor și vraja magnetică exercitată de spiritul feminin frivol. Nineta face apologia tinereții, detestă bătrânețea de care se teme și este convinsă că numai sinuciderea poate încheia demn o existență care nu ar mai avea sens pentru o femeie, în afara vârstei juvenile, a deplinei frumuseți. După ce și-a îndeplinit primul rol feminin din viața bărbatului de lângă ea, Nineta dispare fără ca acesta să o mai poată regăsi o lungă perioadă.

Aflând, după mult timp, de legătura fiului lor cu o fată de moravuri ușoare, părinții s-au indignat, discuția violentă care a urmat amplificând distanțarea sufletească a tânărului de familia sa. Terminând liceul, se înscrie la Facultatea de Litere și Filozofie, unde experiența decepționantă se repetă, însă la un alt nivel și cu implicații mai grave: Petrini manifestă vocație pentru domeniul atât de complex al filozofiei, trezind aprecierea profesorilor și invidia admirativă a colegilor de studenție.

Se îndrăgostește de una dintre cele mai frumoase studente, Căprioara, își împart destinul o vreme, apoi misterioasa lui iubită dispare și moare în condiții neelucidate un timp. La insistențele anchetatorilor, studentul este nevoit să recunoască că-și propusese să se însoare cu fata după terminarea studiilor și luarea licenței, că se despărțiseră ulterior, când aceasta rămăsese însărcinată cu un alt bărbat (un student la medicină), care refuzase să-și asume vreo responsabilitate. Victor o iartă, însă îi cere să renunțe la copil și tânăra va muri pe masa de operație a unui ginecolog iresponsabil. Deși suspectat și judecat, Victor n-a putut fi condamnat din lipsă de probe, dar își reproșează mai târziu lașitatea și egoismul bărbătesc, simțindu-se culpabil moralmente de nefericirea și decesul Căprioarei. La puțin timp după moartea ei, Victor este încorporat, prilej de a-și



Pablo Picasso, *Îndrăgostiții*

Un titlu — parafrază a condiției umane

„Ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire mai puternică decât ura. Într-adevăr, o ură mare nu poate fi învinsă printr-o iubire mică." Aceste asertiuni cu rezonanță aproape biblică conțin un adevăr fundamental: iubirea învinge răul din om, fie că s-a zămislit o dată cu el, fie că forțe distructive și perverse din afara lui i l-au inoculat — ca pe un virus mortal — în ființa sa. Rădăcinile Răului din lume sunt puternice și una dintre formele sale de manifestare cele mai violente este ura; sunt mai puțini oamenii care mor din motive naturale decât cei care pier drept consecință a urii devastatoare dintre indivizi și chiar dintre națiuni; de aceea, trăirea haină și întunecată a urii nu poate fi contracarată printr-o iubire mediocră, ci printr-o dăruire totală, copleșitoare, care să ardă înseși rădăcinile sentimentului malefic din sufletul omului. Iubire în sine nu există, ea capătă sens și valoare omenească numai în măsura în care se răsfrânge asupra celorlalți și e în stare să îi facă să se simtă fericiți și împliniți.

Un om înzestrat cu o conștiință și un număr de principii morale suferă o gravă injustiție și este închis pentru a doua oară. Prietenul său îl sfătuiește să

▸▸▸

povestească în scris ceea ce i s-a întâmplat, să-și prezinte depoziția în fața lui și a martorilor necunoscuți (semenii lui). Romanul care se închegă în asemenea condiții se suprapune confesiunii unui personaj aflat într-o situație limită. Mărturisirea îl purifică pe eroul-narator și apoi îl eliberează sufletește de *„barbaria concretului"*, pe larg expus și analizat. În final, el este încredințat că, dacă n-ar fi exorcizat — prin sinceritatea absolută a spovedaniei — răul din sine și din ceilalți împroșcat asupra sa, atunci: ***„m-aș fi chinuit îndelung, fără să obțin, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit"***.

Cel mai iubit dintre pământeni devine, așadar, confesiunea celui plecat în căutarea fericirii, la care nu ajunge decât după ce a parcurs un drum accidentat de toate formele urii — de la minciună, invidie, lașitate, delațiune, până la abjecția umană și crima expiatorie —, eliberându-și conștiința de balastul conjuncturalului pentru a regăsi esența: fericirea umană. Experiența relatată de Victor Petrini se constituie într-o **povestire exemplară**, în sensul pe care îl acordă Mircea Eliade acestei sintagme pentru a defini mitul, ca parte integrantă a zestrei spirituale a umanității, și tocmai de aceea, o dată încheiată, autorul ei nu o distruge. Ultimele rânduri ale cărții îi fixează tema de profunzime, și anume **mitul fericirii prin iubire**, văzut ca o dimensiune esențială a existenței umane. Extraordinara încheiere aforistică, *„...dacă dragoste nu e, nimic nu e!..."*, constituie o parafrază a cuvintelor pilduitoare rostite de Sfântul Apostol Pavel (în ***Epistola I către Corinteni***, cap.13), din care reproducem: *„1. De-aș grăi în limbile oamenilor și ale îngerilor, iar dragoste nu am, făcutu-m-am aramă sunătoare și chimval răsunător. 2. Și de-aș avea darul proorociei, și tainele toate de-aș cunoaște și orice știință, și de-aș avea atâta credință, încât să mut și munții,* ***iar dragoste nu am, nimic nu sunt*** *(subl.ns.). 3. Și de-aș împărți toată avuția mea, și de-aș da trupul meu să fie ars, iar dragoste nu am, nimic nu-mi*



Egon Schiele, *Moartea și fecioara*

expune părerile sale despre război. Există unele similitudini cu viziunea despre condiția omului concentrat pe front aparținând lui Apostol Bologa; de altfel, ca și protagonistul romanului *Pădurea spânzuraților*, eroul lui Marin Preda are o mamă extrem de evlavioasă, fapt ce-l împinge la o reacție contrară și la pierderea credinței de la o vârstă fragedă, urmează și el Filozofia, manifestând o vocație aparte pentru speculația ideatică.

Matilda — fața angelică și infernală a mitului iubirii

Victor, devenit profesor, se împrietenește cu un coleg de la catedra de limba și literatura română, care-l atrage prin ardoarea pătimașă cu care-și susține ideile și prin calitatea de bibliofil (iubitor și colecționar de cărți, mai ales în ediții rare). Cu acest prilej, se va apropia de soția lui Petrică Nicolau, Matilda, pe care tânărul filozof o întâlnise accidental pe stradă, întruchipând — în apariția fugară a frumoasei necunoscute — un posibil ideal feminin. Deși colegul său i se plânge că are o căsnicie nefericită cu o femeie mândră, orgolioasă și enigmatică, Victor nu ia aminte la avertisment și se îndrăgostește el însuși de Matilda.

Sunt demne de reținut din căsnicia ei cu Petrică mai multe detalii semnificative: femeie autoritară și posesivă, în spiritul eroinelor contradictorii ale lui Dostoievski, Matilda se caracterizează **printr-o psihologie abisală și demonică**; ea îl strivește cu personalitatea sa puternică și independentă, dar în același timp îl disprețuiește, pentru că se lasă dominat; nu poate admite reminiscențele unui infantilism, ridicol prin anacronism, în atitudinea unui bărbat matur, încă dependent de ocrotirea părinților săi; cel mai interesant devine faptul că ea detestă pasiunea soțului pentru cărți (o privea poate ca pe o formă de rivalitate cu atașamentul datorat ei) și îi înstrăinează, sub formă de împrumut amicilor, exemplare valoroase, fără să-l consulte în prealabil. Matilda nu tolerează nici o preocupare, nici o formă de afecțiune al cărei obiect principal să nu fie exclusiv ea. În același timp, un interes manifestat excesiv față de persoana ei o irită și nevoia libertății de acțiune o determină să se îndepărteze brusc de un adorator prea asiduu. Nicolau este și un poet, obscur ca valoare literară, care eșuează, în parte, și pentru că autoritarismul disprețuitor al partenerei de viață îl face adesea incompatibil cu

actul creației. Victor asistă la disoluția cuplului, la iminența despărțirii lor și află că soția lui Petrică este, de fapt, proprietara superbului imobil, rămas de la primul ei soț, un evreu bogat fugit din țară. Grobianismul (grosolănia) și brutalitatea acestuia au obligat-o să divorțeze, apropiindu-se de Petrică Nicolau, care, prin blândețea lui, reprezenta contrastul psihologic de care a simțit nevoia după cel dintâi eșec matrimonial.

Fiind concentrat și departe de ea, Victor îi scrie epistole din ce în ce mai pătimașe, care indică și un evident **proces de autosugestie erotică** din partea eroului, cerându-i imperios să divorțeze. Paradoxal, Nicolau se întorsese la domiciliul conjugal și refuza cu încăpățânare separarea oficială. Întors într-o permisie, Victor participă la o excursie organizată de cei doi soți, moment penibil pentru toți protagoniștii, încheiat cu scena grotesc-dramatică a urcării soțului înșelat într-un copac, de unde scotea urlete deznădăjduite, înțelegând că — pentru el — totul se încheiase.

După o lungă plimbare prin oraș de unul singur, încercând să-și clarifice sentimentele, Victor o găsește pe Matilda așteptându-l cu înfrigurare în fața casei și, din acel moment, începe ceasul patetic al dragostei lor. Aducându-și cărțile și lucrurile personale, el se mută în casa elegantă a Matildei, căsătorindu-se și trăind doi ani de fericire. Matilda făcea parte dintr-o comisie de arhitecți, în timp ce Victor fusese numit asistent la catedra de literatură și filozofie. Personajul evocă apoi începuturile regimului comunist după război, prezentând câteva dintre măsurile aberante adoptate atunci.

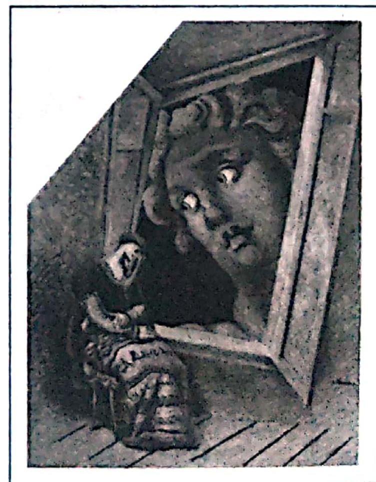
Treptat, Victor intuiește că proaspăta lui soție nu-i prețuiește profesia la justa ei valoare și că, în genere, nu respectă în mod deosebit condiția și nici statutul unui intelectual, promițându-și să nu-i arate opera filozofică la care începuse să scrie. La sugestia ei, participă la manifestația organizată pentru sărbătorirea zilei de 7 noiembrie și, când un coleg asistent (Cubleșan) este luat cu forța din rândul manifestanților, Petrini intuiește că lucrurile se vor schimba radical și că puterea nou instalată înțelegea să se poarte discreționar și să treacă la represalii.

De la manifestație se întoarce acasă, fiind surprins de răceala Matildei care îl întâmpină aproape cu ostilitate. Ieșind nedumerit să se plimbe, la întoarcere găsește casa goală, Matilda reproșându-i telefonic că întârziase la o petrecere organizată de familia ei, despre care însă nu-i pomenise nimic, în prealabil, bărbatului său. Ajuns la adresa indicată, Victor retrăiește senzația bizară că este, de fapt, un nepoftit, dușmănia latentă a femeii sale devenind fățișă. Matilda are o logică sucită și demonii ei interiori pe care, uneori, nu îi mai poate struni, încercând să-și umilească soțul actual în public, așa cum procedase și cu Petrică în fața lui Victor, fapt de care acesta își reamintește furios și indignat. Pe drumul către casă, cei doi își fac reproșuri violente, Petrini simțind că anotimpul cel mai frumos al iubirii lor se încheiase, căci partenera lui se închisese într-o lume absurdă și lipsită de comunicare, din care răbufneau la suprafață gesturi scurte de afecțiune, umbrite de altele, încărcate de resentimente. O altă vizită, de data aceasta în familia eroului, reiterează scena penibilă din casa Tasiei și lasă o amintire dezagreabilă părinților lui Victor.

Totalitarismul — sistem aberant, care mistifică valorile umane

La Universitate au loc transformări radicale, fiind pensionați obligatoriu sau înlăturați marii intelectuali, modificate complet programele de studiu prin eliminarea scriitorilor și în genere a oamenilor de cultură care nu aveau aprehensiuni comuniste ori pentru filozofia materialist-leninistă. Astfel, dentistul Vaintrub,

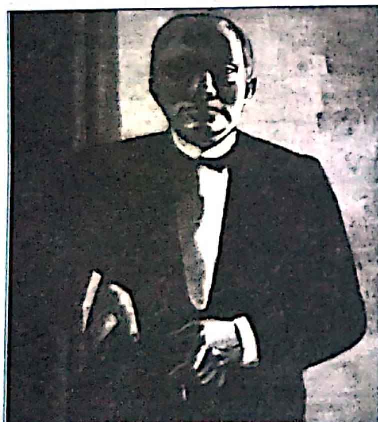
▸▸▸
folosește. 4. Dragostea îndelung rabdă; dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuiește, nu se laudă, nu se trufește. [...] 7. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduiește, toate le rabdă. 8. Dragostea niciodată nu va conteni, chiar de vor înceta prorociile, vor amuți limbile și știința va pieri. [...]". Omul care nu iubește și nu transformă limbajul într-un elogiu al sentimentului etern pierde semnificația rostirii; omul demiurgic — profet și cunoscător al tuturor tainelor firii — își anulează dimensiunea divină în absența iubirii întăritoare a trupului și a spiritului; Apostolul Pavel așază dragostea chiar deasupra credinței, pentru că profunzimea celei dintâi dă sens abnegației celei de-a doua, credința însăși fiind o formă de **iubire spiritualizată** al cărei obiect este **dumnezeirea**; gestul milosteniei se naște din iubirea și din înțelegerea față de necazurile semenilor; actul sacrificiului de sine nu se încarcă cu semnificația pildei, dacă nu este făcut din dragoste pentru cei în numele cărora te jertfești. Sentimentul, care definește viața omului, este descris de Apostolul Pavel printr-o **succesiune de negații verbale**, menite **să întărească afirmațiile** presupuse în subtextul frazelor biblice. Dragostea este îndeosebi aceea care *„rabdă"* orice dificultate, care se manifestă cu discreție, se devotează total celuilalt și, mai ales, *„nu se trufește"*, acceptând plecarea
▸▸▸



Alberto Savinio, *Bunavestire*



capului în fața unui miracol unic, care ne-a fost dăruit. Și oare dragostea nu face din **Celălalt** o mică zeitate adorată, la altarul căreia aplecăm genunchii și închinăm inima noastră? La fel a procedat și Victor Petrini ale cărui două mari evenimente sufletești, care i-au marcat destinul sentimental, au fost pe rând, iubirea pentru Matilda Nicolau și pentru Suzy Culala. Eroul și-a dorit cu disperare ca fiecare dintre cele două femei ale vieții lui să facă din el *„cel mai iubit dintre pământeni"*, dar a eșuat. Nefericit, el polemizează cu eroii lui Camil Petrescu pe tema lucidității și a suferinței, neînțelegând până la capăt: *„Câtă luciditate, atâta suferință! Da, așa e! Dar cine dracu te pune? De ce nu ne mai iubește? Ce stupid, când totul ar fi atât de simplu, dacă am păstra în noi revelația acelor clipe sublime, acea seninătate izbăvitoare...."*



Max Beckmann, *Autoportret în smoking*

Realismul universal și național

Realismul (fr. *réalisme* < réel — „real") înseamnă reprezentarea veridică a datului real, opusă idealizării și fanteziei ce caracterizau atitudinea romantică în raport cu realitatea. Folosit pentru întâia oară de Fr. Schiller (care aprecia, în 1798, că francezii „sunt mai buni ca realiști decât ca idealiști"), termenul estetic nu este, în această accepțiune, limitat la o anumită perioadă istorică, ci se referă la caracteristici comune realismului întrunite de



care îi ia locul lui G. Călinescu, este numit decan și îi înștiințează pe toți universitarii despre necesitatea de a preda numai filozofia marxistă, devenită doctrina oficială a comuniștilor. De la soția sa, Victor află la fel de revoltat despre înlăturarea marelui gânditor și poet Lucian Blaga din corpul profesoral universitar. Victor vrea să-i ia apărarea omului de cultură, dar Matilda, spirit pragmatic și oportunist, îl sfătuiește să nu facă un gest public de solidaritate cu acesta. Tânărul asistent îl vizitează pe strălucitul dascăl, de la care află motivul îndepărtării sale de la catedră: refuzase să amintească de Marx într-unul dintre cursurile ținute studenților. Blaga însuși refuză să fie ajutat, neacceptând nici un compromis. Victor se întâlnește cu Ion Micu, tânăr asistent la Litere, care îl sfătuiește să se supună noului regim comunist, ca să nu-și pericliteze promițătoarea carieră didactică abia începută. Văzându-l atât de surprins pe colegul său, Micu îi povestește că a fost el însuși încarcerat, pe când trăia în ilegalitate, iar teama de o nouă detenție și tortură îl face să se supună aberațiilor cerute de regim. Dimpotrivă, Victor este conștient că momentul preluării puterii de către mase nu fusese bine ales, iar modalitățile totalitariste și injuste de a impune o viziune politică greșită din punct de vedere istoric vor compromite toate schimbările prezente și viitoare.

Ajuns acasă, eroul descoperă că Matilda descuiase cu forța sertarul de la biroul în care își ținea manuscrisul, nesuportând ideea că bărbatul avea secrete față de ea. Furios, el o lovește, dar își regretă instantaneu ieșirea brutală când află că soția lui este însărcinată. Disputele conjugale vor continua, însă Victor — fericit la gândul apropiatei paternități — nu vrea să se despartă de aceea pe care încă o mai iubește.

Sentimentul prieteniei și al întrajutorării umane

Confesiunea personajului se fixează asupra împrejurărilor în care îl cunoscuse pe actualul său avocat, Ștefan Pop, supranumit Ciceo (formă abreviată a numelui latin Cicero), pentru deosebitele lui cunoștințe juridice și, mai ales, pentru că avea un cult al dreptății și al prieteniei. Victor s-a îndepărtat de fostul lui prieten, Ion Micu, care, făcând jocul dubios al puterii, este numit direct profesor și acceptă solicitarea partidului comunist de a lăuda — în conferințe publice — versurile unui poet mediocru (dar afiliat regimului), a cărui creație o dezavuase cândva în fața amicului său. Din contră, judecătorul Ștefan Pop demisionase din funcție, tocmai pentru că n-a vrut să admită compromisurile cerute de forurile juridice superioare. Redevenit avocat, acesta se specializează în procesele de reabilitare a celor care sunt condamnați în mod abuziv. Petrini își amintește de vizitele regulate în casa lui Ciceo, care îl făceau să mediteze la felul cum oamenii de cultură și înzestrați cu un spirit al dreptății și cu principii morale pot supraviețui chiar în epoci represive în cel mai înalt grad, cum era cazul comunismului.

Cuplul Victor–Matilda intră, pe nesimțite, în faza obișnuinței, în spatele căreia se ascunde rutina gesturilor mecanice de tandrețe, fără dragoste. Reforma învățământului desființează multe posturi, alți profesori valoroși fiind înlocuiți cu ignoranți a căror singură calitate cerută este fidelitatea absolută față de regim. Eroul este menținut la catedră, reușind cu abilitate să se strecoare printre directivele absurde ale partidului și să le predea mai multe cunoștințe studenților. Atunci îl înțelege mai bine pe Ion Micu și reînnoadă prietenia cu el, însă fără încrederea pe care i-o arătase altădată. Invitându-l cu soția lui, Clara, la el acasă, Petrini este impresionat de calda înțelegere din priviri, fără cuvinte, dintre cei doi musafiri, în contrast evident cu manifestările violente ale Matildei, care nu ratează nici transformarea unui scurt moment de comuniune firească între două familii tinere într-o scenă penibilă.

Matilda dă naștere unei fetițe, pe care o va boteza Silvia, încercând chiar de la început — cu binecunoscutul ei simț de posesie — să monopolizeze afecțiunea micii făpturi, iar mai târziu, devenind geloasă pe dragostea totală a lui Victor pentru fetiță; i se pare că iubirea paternă o privează de dreptul ei de femeie la afecțiunea bărbatului, fără să înțeleagă că acesta își găsise — în îmbrățișarea tandră și necondiționată a copilului — calitatea pierdută de „cel mai iubit dintre pământeni".

La masa de botez, mama lui Victor își dă seama de gravitatea neînțelegerilor conjugale și asistă resemnată la nefericirea fiului ei. Victor află despre situația din Universitatea bucureșteană, mai gravă chiar decât aceea din Clujul său natal. Când Ion Micu pleacă de la festivitatea de botez, amfitrionul îl însoțește, fapt ce provoacă, la întoarcerea sa, o veritabilă criză de gelozie din partea Matildei. Ea încearcă să-l lovească, acuzându-l în fața tuturor de lucruri grave, existente exclusiv în imaginația ei. Femeia amestecă datele unor întâmplări trecute din viața omului de lângă ea (referitoare la Nineta și Căprioara), le denaturează sensurile, îmbinând, nefericit, iubirea — deja consumată — cu mitomania (inventarea unor fapte neconforme cu realitatea, dar potrivite aspirațiilor interioare ale unui individ frustrat) și cu gelozia tardivă, dar nu mai puțin feroce. În pasionalitatea ei manifestată aberant, cel acuzat pe nedrept întrezărește **voința inconștientă de autodistrugere a femeii** și intenția de a-l răni într-un mod josnic. Plin de amărăciune, îi evocă Matildei furibunde relația dintre membrii unui cuplu învecinat cu locuința sa în copilărie, în care cei doi se urau de moarte și tocmai acest sentiment devorator îi ținea indisolubil legați: *„Primejdia în care se află un bărbat care iubește total o femeie seamănă cu aceea a unui om care a atins un fir de înaltă tensiune și care, dacă nu se zbate, dacă instinctul nu l-a ajutat să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlțâit, moare acolo fără scăpare"*, este concluzia eroului.

Experiența primei încarcerări și efectele ei

În casa lor își fac apariția trei securiști, care-l arestează preventiv pe Victor și îl conduc în fața unui colonel maghiar, care-l acuză de a fi făcut parte din organizația extremistă a „Sumanelor negre" (un fel de Ku Klux Klan local), pe baza interpretării eronate a unor cuvinte dintr-o scrisoare trimisă inculpatului de un vechi prieten aflat la Paris (corespondența din străinătate era supravegheată și citită de reprezentanții fostei Securității comuniste). Acuzatul cere să fie anchetat de un ofițer român, convins că-și va proba imediat nevinovăția.

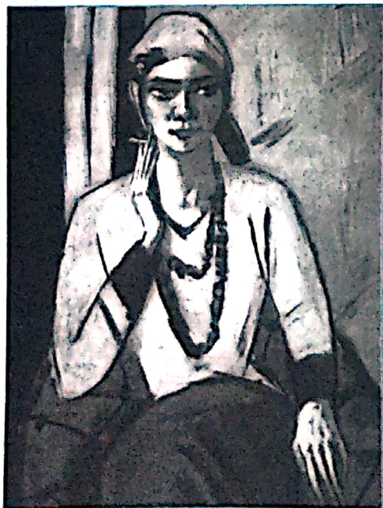
Dar personajul este încă un naiv, nefamiliarizat cu metodele represive ale sistemului comunist; întrevederea cerută cu un ofițer român de securitate nu-l ajută cu nimic; i se cere să recunoască fapte la care nici măcar nu s-a gândit vreodată, darmite să le mai pună și în practică; este aruncat într-o celulă fără pat, interogat periodic și torturat psihic, apoi amenințat cu privarea de libertate pe o durată nedeterminată. În închisoare, află cu stupoare că orice inculpat trebuie să fie sancționat, iar însuși faptul de a nu fi găsit vinovat de nimic are prevăzută o pedeapsă bine stabilită la numărul de șapte ani. Cel acuzat trebuie să execute o condamnare, ca să i se inoculeze sentimentul vinovăției și să trăiască restul vieții ca un timorat (după modelul cetățeanului K. din celebrul roman *Procesul* al lui Franz Kafka).

După trei luni de anchetă și un proces trucat, Petrini este condamnat la trei ani de închisoare, unde va fi supus unui *„proces de reeducare"* și va constata absența limitelor degradării umane. Transferat la muncă forțată, în ocnele de la Baia-Sprie, tânărul intelectual află legile aspre ale purei supraviețuiri corporale și amintirile lui despre torționari și despre *„cosorul lui Moceanu"* sunt cutremurătoare.

▸▸▸
opere literare din toate timpurile. În sens restrâns, noțiunea istorico-literară definește curentul artistic apărut în prima jumătate a secolului al XIX-lea, concordant cu anumite condiții istorice și cultural-științifice precum: revoluția industrială și consecințele ei în plan economico-social, consolidarea poziției burgheziei, dezvoltarea proletariatului care își formează treptat o conștiință de clasă, apariția pozitivismului (teoretizat de Auguste Comte), dezvoltarea științelor naturii (Charles Darwin), fundamentarea materialismului dialectic și istoric (K. Marx, Fr. Engels), chiar arta picturii conținând detalii realiste (Gustave Courbet, H. Daumier). În volumul său de eseuri din 1857, intitulat ***Le Réalisme***, Champfleury instituia termenul care cerea o nouă orientare estetică, definită ca o *„expresie a banalității cotidiene"*, pentru că romancierii erau îndemnați să observe *„omul de azi în cadrul civilizației moderne"*.

Caracteristicile realismului sunt: reprezentarea veridică a realității, obiectivitatea deplină a scriitorilor în raport cu faptele prezentate, personaje tipice în împrejurări obișnuite de viață (perfect integrate ambianței sociale specifice), veridicitatea detaliilor, preocuparea față de sfera economică și socială, lipsa de idealizare atât a personajelor, cât și a circumstanțelor în care ele evoluează, atitudinea critică și imparțială față de om și societate, stilul literar obiectiv, sobru și impersonal. Este de semnalat faptul că, prin câțiva dintre cei mai remarcabili reprezentanți ai săi (Stendhal, H. de Balzac, Ch. Dickens, N. Gogol), realismul a fost — în prima parte a veacului al XIX-lea — contemporan cu însăși perioada de afirmare plenară a romantismului, concordanță temporală care justifică prezența, fie și numai sporadică, în operele autorilor menționați (cu excepția lui Stendhal), a unor elemente de factură romantică. Totuși trăsăturile specifice noului curent promovat se precizează în contrast cu principiile romantice, care acordau importanță fanteziei creatoare și visului generator al unei suprarealități. Scriitorii afiliați
▸▸▸

▸▸▸ mișcării culturale novatoare consideră de datoria lor să prezinte cu obiectivitate lumea reală, să observe cu acuitate tipurile umane caracteristice pentru societatea vremii, fără să neglijeze artistic nici dominantele caracterologice cărora li se subsumează trăsăturile individuale ale eroilor. Din literatura realistă dispar întâmplările și personajele excepționale, scriitorii îndreptându-și observația către viața socială și prezentând **omul** în strânsă legătură cu aceasta, **ca un produs al mediului** în care trăiește și cu care se află într-o relație de interdependență. Honoré de Balzac era de părere că romancierul trebuie să se considere *„secretarul acelui istoric, care e societatea însăși"*. Impresia deosebită produsă, la jumătatea secolului al XIX-lea, de evoluția științei (îndeosebi de aceea a științelor naturii revoluționate de teoria evoluționistă formulată de Ch. Darwin) i-a îndemnat pe scriitorii realiști să aplice — în creația literară — metode consacrate prin dezvoltarea domeniilor științifice. Prezentarea societății se dorește a fi sinceră, imparțială, lipsită de orice idealizare. Caracterizând specia literară a romanului, Stendhal (pseudonimul lui Henry Beyle, 1783–1842) scotea în evidență **obiectivitatea** și **imparțialitatea** intrinsece metodei de abordare a domeniului realității de către scriitorii impersonali: *„Romanul este o oglindă purtată de-a lungul unui drum.* ▸▸▸



Max Beckmann, *Quappi in roz*

Întors acasă după trei ani și trei luni de captivitate aberantă, personajul își îmbrățișează fetița trezită din somn, care-l întâmpină fără mirare sau teamă, de parcă nimic nu se întâmplase. Bărbatul îi este recunoscător Matildei, fiindcă educase copilul în ideea că are și un tată plecat departe, dar care, într-o zi, se va întoarce lângă familia sa. Soția îi povestește că prietenii — la cererea organelor de partid — îi studiaseră caietele, întocmind un raport favorabil; în caz contrar, detenția lui ar fi fost prelungită. De fapt, pe durata îndelungatei sale absențe, casa Matildei se aflase în primejdie de naționalizare și pragmatica eroină se împrietenise cu un înalt funcționar comunist (Mircea), care o ajutase s-o păstreze și, ulterior, chiar intervenise în privința scurtării pedepsei aplicate soțului ei.

Primit în audiență de Mircea, Petrini înțelege că nu va putea fi reîncadrat în învățământ, dar i se promite, în schimb, un post de bibliotecar. Conform metodelor comuniste, întreaga familie trebuia pedepsită și Matilda a fost judecată într-o ședință de partid, reușind să ocolească excluderea iminentă și pierderea slujbei, numai pentru că și-a asumat vinovăția soțului și a susținut că nu-i cunoștea activitatea subversivă.

După eliberare, Petrini observă curios reacțiile celor din jur: mama lui se simte fericită, mărturisindu-și îngrijorarea care a măcinat-o, tatăl este furios de injustiția comisă, Ion Micu îl ocolește cu prudență, iar Vaintrub simulează compătimirea pentru cele îndurate de fostul asistent universitar. În timpul unui scurt răgaz de acalmie familială, Victor rememorează scene îngrozitoare din carceră: felul în care securiști cinici organizaseră o falsă evadare a unor prizonieri, cu scopul de a le înăspri condițiile și așa insuportabile ale detenției; un gardian ticălos și complexat, care intuise valoarea intelectuală a prizonierului dat în paza lui, a încercat să-l omoare pe Victor, trimițându-l în fiecare noapte desculț și dezbrăcat la carceră; obligat să piară ori să supraviețuiască, Petrini îl suprimă pe torționar într-o galerie. Marin Preda explică astfel răspunsul dur al eroului-prizonier nu numai la propriu, ci și în sens figurat, într-o lume dezumanizată, redusă la instinctualitatea oarbă: *„Scriitorul care aspiră spre o viziune totală a lumii se trezește, după o dramatică experiență, în fața unui obstacol de temut — abjecția umană."*

Asumarea paternității, prilej de regenerare sufletească

Cu ajutorul unui funcționar rugat de potentatul Mircea, personajul devine bibliotecar pentru un timp. După trei luni, Matilda îi reproșează inactivitatea și îl anunță că Mircea primise o altă însărcinare pe linie de partid, nemaiputând să-l sprijine. Vătămanu, la rândul său, îl sfătuiește să-și caute o altă slujbă la „Brațele de muncă". Matilda îi cere să nu se lase învins, să lupte pentru menținerea condiției sale de intelectual, dar ea — femeie perfect ancorată în realitatea politică — îi sugerează să scrie o lucrare bazată pe filozofia marxistă, spre indignarea bărbatului inapt de compromisuri.

Lui Petrini i se oferă, evident în bătaie de joc și cu scop punitiv, un post în echipa de deratizare a orașului, fiind trimis la munca de jos. Acesta acceptă și devine șeful unor oameni simpli și complexați de inferioritatea poziției lor sociale: Bacaloglu, Calistrat, Vintilă, Pantelimonescu și un țigan devin noii „colegi" ai fostului cadru universitar. Victor acceptă provocarea destinului, se apropie de Vintilă, fire mai comunicativă, participă la metodele de stârpire a șobolanilor, „face cinste" colaboratorilor într-o cârciumă, însă revine acasă mâhnit, conștient că intrase într-o lume decăzută, cu legi crude, care nu era a lui. Matilda, care i-a dezaprobat de la început decizia, îi anunță despărțirea, pe care Victor o acceptă, pentru întâia oară cu un sentiment de ușurare. Când echipa de deratizare distruge o colonie de



Egon Schiele, *Case pe râu: orașul vechi*

șobolani formată lângă uzina de tractoare, Victor este văzut de colegii bătrânului său tată, care îl sună și îi promite că-i va găsi un post mai onorabil, chiar în uzină. Orgolioasa Matilda îi mărturisește că, o dată ce a simțit că iubirea pentru el își diminuează intensitatea, a renunțat de bunăvoie la sentimentul de dragoste, considerând că este mai important pentru ea să rămână stăpână pe simțămintele proprii și pe deciziile sale. Victor și Vintilă primesc însărcinarea de a vărui toți copacii orașului în alb, periplul lor fiind agrementat de povestirile hazlii ale muncitorului sanitar legate de viața sa de familie, dar și marcat de întâlnirea lui Petrini cu Ion Micu, pe care cel dintâi îl ignoră voit. Se vor reîntâlni la braseria pe care o frecventau altădată împreună și Victor asistă tăcut la discuția dintre Micu și soția lui, observând cât de modificați sufletește erau aceștia și cât de ipocriți, la fel ca și epoca duplicitară în care viețuiau.

Petrini află cu surprindere de la Tasia că Matilda plecase pentru o săptămână la București, lăsându-și bărbatul cu fetița singuri. Acesta își dă seama cu obiectivitate că Silvia va suferi cel mai mult din cauza apropiatei despărțiri a părinților săi. Fetița devine, pentru omul lovit din toate părțile, rațiunea lui unică de a fi. Cele mai sensibile pagini din roman sunt dedicate de Marin Preda descrierii relației tandre și delicate dintre părinte și copilul său. Plimbând-o în parc, observând-o în timp ce se joacă, ascultându-i vorbele de copil nevinovat, tatăl este sfâșiat de suferința lucid anticipativă că Matilda o va îndepărta pe Silvia de el. O dată întoarsă acasă, femeia îl anunță cu cinism nedisimulat că a fost la Mircea, care-i devenise de mult timp amant și cu care intenționa să se cunune oficial după separarea legală de Victor. Scena violentă încheie o viață de cuplu dramatică: Matilda aruncă în el cu un presse-papier greu, de cristal, iar bărbatul înfuriat o lovește cu atâta putere, încât femeia leșină, în timp ce Petrini — amintindu-și de poveștile lui Vintilă — o trezește aruncându-i peste față o găleată cu apă rece. Rămân față în față, ca doi dușmani de moarte, între care cuvintele par de prisos.

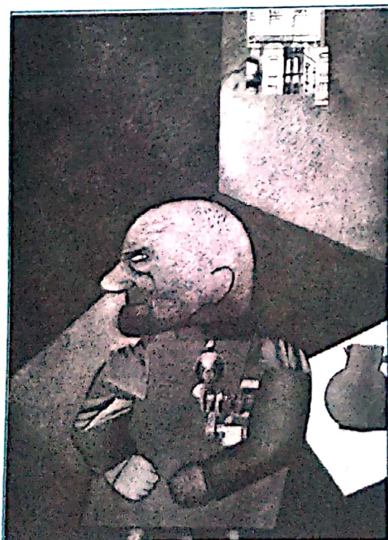


Câteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiul din băltoacele de la picioarele dumneavoastră. Vreți să acuzați de imoralitate omul care poartă oglinda? Acuzați mai bine drumul pe care se află băltoacele sau, și mai bine, inspectorul de drumuri, care permite ca apa să se adune și băltoacele să se formeze”. La majoritatea scriitorilor realiști remarcăm **o atitudine critică** față de societatea burgheză care atinsese, totuși, punctul de maximă expansiune economică și de stabilitate politică. Spre deosebire de romantici, care se disociau de imperfecțiunile unei lumi în care nu-și regăseau idealurile prin întoarceri imaginare într-un trecut idealizat, prin evaziuni onirice și fantezii exotice, realiștii preferă să cerceteze mecanismul social și deficiențele sale, scoțându-i în evidență inconsecvențele de sistem ori chiar erorile cu grave consecințe asupra manifestărilor umane. De aceea, scriitorii realiști acordă o importanță deosebită **amănuntelor semnificative**, consacrând pagini întregi descrierilor minuțioase ale orașelor (sau numai ale unor cartiere), ale caselor, interioarelor, trăsăturilor aspectuale (inclusiv mimicii și gesticii eroilor), ca și ale vestimentației ori vorbirii personajelor înfățișate. Interesul pentru latura socială, pentru detaliul semnificant, atitudinea critică și lucid-obiectivă conferă operelor realiste **o valoare documentară** asupra epocilor prezentate în timp, dublată în mod obligatoriu de **una artistică**. Literatura presupune o selecție a materialului faptic inepuizabil oferit de lumea reală. Selecția ia forma **întâmplărilor și a personajelor tipice**, reprezentative pentru o întreagă categorie umană și socială. În acest sens, Honoré de Balzac pretinde că *„romancierul va trebui să zugrăvească societatea franceză așa cum e ea, fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de obiectivitate cât de perfect posibil și indiferent față de protestele publicului, înspăimântat că se vede zugrăvit pe sine*”. În privința fizionomiei eroilor realiști, să nu fie confundați cu acele „caractere” de factură clasică reprezentând trăsăturile generice ale ființei de totdeauna și de oriunde.




Dimpotrivă, personajele realiste sunt tipice pentru un cadru social anumit: astfel, Grandet, eroul lui Balzac, reprezintă **avarul**, dar modalitatea în care a acumulat averea și felul lui specific de trai îl caracterizează pe burghezul îmbogățit pe durata Revoluției Franceze; Julien Sorel, personajul lui Stendhal (din ***Roșu și negru***), întruchipează **parvenitul**, alt tip caracteristic realismului, care, prin voință și tenacitate, vrea să câștige o poziție socială superioară, pentru a fi admis în rândurile clasei dominante, care îl disprețuia din cauza originii sale umile și paupere; Nae Cațavencu, personajul comediei lui I.L. Caragiale, sau Stănică Rațiu, arivistul din romanul ***Enigma Otiliei***, sunt ipostaze ale **demagogului**, primul folosind limbajul politicienilor liberali de la sfârșitul veacului al XIX-lea, iar al doilea făcând avere pe temeiul banilor furați de la moș Costache și căsătorindu-se cu o curtezană de lux (Georgeta), va intra în avocatură și în politică la începutul secolului al XX-lea.

Concepția realiștilor despre artă și mijloacele ei specifice de exprimare a modificat și **stilul** adoptat de aceștia, care tinde spre **denotație, precizie, formulare concisă** și **sobră**. Stendhal mărturisește că a încercat să imite stilul „Codului civil", așadar modul impersonal de exprimare obiectivă, strictă și lapidară dintr-un corpus de legi. Contrar autorilor romantici, care



Georg Grosz, *Inginerul Heartfield*

O răgușeală persistentă îl determină să consulte un specialist, la sfatul căruia se internează, fiind bănuit de un cancer al laringelui. Este vizitat de Matilda, care îi cere cheile casei și îl privește încă o dată cu ură irepresibilă. Află de la părinții lui că femeia divorțase de el, luase fetița și se mutase la București, dar sufletul nu-i mai primește loviturile ca altădată, deoarece simte că s-a eliberat de iubirea amestecată cu ură, care l-a ținut prizonier atâta timp.

După patruzeci de zile și un tratament eficient, diagnosticul inițial a fost infirmat și starea pacientului s-a ameliorat. Primește la spital vizita soților Micu, prietenul său de odinioară relatându-i ce s-a întâmplat într-o ședință de la Uniunea Scriitorilor, oferindu-i lui Victor posibilitatea de a pătrunde în lumea slujitorilor condeiului, invadată de impostori și dominată de intrigi nesfârșite sau de interese meschine. Soții Micu urmau să se mute la București și Ion îl sfătuiește pe Victor să-și reia munca intelectuală, pentru a-l putea ajuta mai târziu să se reintegreze în învățământ. Tot în spital, el află despre sinuciderea lui Petrică Nicolau, fostul coleg și amic de odinioară.

După externare, convalescentul revine în casa părintească, acceptând, la rugămintea tatălui său, un post la uzina unde activa și bătrânul Petrini. Directorul i-a propus să devină, temporar, strungar, ca să-l promoveze apoi în calitate de bibliotecar. O dispută cu părintele său, care apreciază că Victor este un om ratat, care și-a pierdut ambiția și demnitatea, îl va convinge pe acesta să se mute din uzină. Dorința îi este întărită și de insinuările unui activist, tovarășul Olaru, că tânărul Petrini complotează împotriva unei biete bibliotecare, la postul căreia ar fi râvnit. Câștigând mai mulți bani, el închiriază două camere libere, unde se mută, dar constată înspăimântat că-i dispăruseră caietele cu însemnările filozofice, luate de fiica noii gazde, intrigată de cunoștințele profunde ale bărbatului pe care îl crezuse un simplu strungar.

Într-o adunare la uzină, Victor descoperă uimit că bibliotecara protejată de Olaru este chiar Nineta Romulus. Reîntâlnirea lor se produce sub semnul tandreții reciproce, cei doi încercând să reînnoade legătura lor din adolescență. Când Olaru află de relația lor, speranțele tinerilor se spulberă, iar Victor este nevoit să demisioneze. Se va angaja contabil la întreprinderea „Oraca" și își va continua lucrul la opera sa filozofică, în care propune o nouă „gnoză" (sistem de cunoaștere) și va începe redactarea unui eseu pe o temă sumbră, născută din propriile lui experiențe eșuate, intitulându-l simptomatic *Era ticăloșilor*. Simțind nevoia unei destinderi fără pretenții, participă, la invitația lui Vintilă, la o petrecere organizată de foștii colaboratori de la salubrizarea orașului. Cu toții aveau meserii mai bune, dar își păstraseră intactă ostilitatea față de un intelectual, ca și mentalitățile suburbane, petrecerea degenerând într-un conflict violent. Sătul de spectacolul imund oferit de o umanitate decăzută, Victor se întoarce acasă. Îl vizitează pe Ciceo, neclintitul prieten, cu care discută liber despre ideile sale filozofice înnoitoare și alături de familia căruia se simte revigorat sufletește.

În gândurile eroului, un loc privilegiat îl ocupă mica Silvia, despre care povestește neîncetat prietenilor săi și pe care o vizitează cât de des i se permite. Își reamintește și de ultima întrevedere cu Matilda, al cărei soț, deosebit de influent în ierarhia de partid (era prim-secretar), îi obține un post la Universitatea bucureșteană. Victor refuză cu demnitate și femeia, revanșardă ca de obicei și cu orgoliul ulcerat de resentimente, îl lovește în punctul sensibil, interzicându-i s-o revadă pe fetiță. Cu miloasa complicitate a menajerei fostei soții, reușește să-și întâlnească copilul adorat, când Silvia iese de la școală.

Mama lui Petrini este grav bolnavă și fiul își ia câteva zile de concediu, ca s-o poată îngriji. Pe patul de spital, presimțindu-și sfârșitul, ea își acuză soțul pentru toate suferințele pe care i le-a provocat de-a lungul timpului, iar băiatului îi

reproșează că s-a lăsat sedus de o femeie ca Matilda. Bătrâna muribundă nu se înduioșează nici măcar la vederea nepoatei sale, înstrăinându-se pe zi ce trece de familia ei, trecând, cu buze sever închise și suflet rece, în lumea de dincolo. De la o vecină, Sibila, cu care mama lui ar fi vrut să-l vadă căsătorit (fără să știe că femeia era deja măritată), află Victor amănunte despre ultimele clipe de viață ale acesteia. În mintea femeii, tatăl și fiul erau la fel, greșiseră la fel de mult față de ea, sancționându-i comportamentul; după câteva luni de la înmormântarea mamei, tatăl lui Victor redevenise un om echilibrat, care-și continuă netulburat existența alături de femeia cu care își dublase mereu viața conjugală, adevăr cunoscut de către doamna Petrini și pedepsit prin severitatea ostilă dovedită pe patul morții.

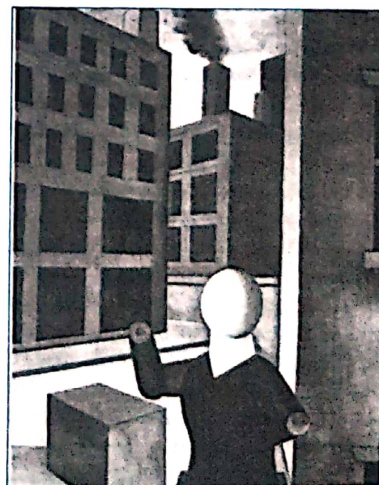
Regăsirea armoniei interioare printr-o nouă iubire

Liniștea existenței lui Victor este tulburată în ziua când găsește pe biroul de la serviciu o floare pusă de o mână necunoscută. Gestul delicat aparține unei tinere casierițe, nou angajată, pe nume Suzy Culala, care-l felicită și de ziua lui de naștere, telefonându-i de la mare. Treptat, se vor cunoaște, Victor înțelegând că fata se interesase discret și îi cunoștea trecutul zbuciumat. Plimbându-se îndelung împreună, se opresc în fața unui imobil elegant și Suzy îl invită înăuntru, explicându-i că acesta aparținuse familiei sale, bogate cândva, dar pe care naționalizările succesive o sărăciseră. Deși simte că ar fi fost mai bine să plece, eroul cedează farmecului feminin al tinerei femei și transformă prietenia abia înfiripată într-o relație mai intimă. Suzy îi povestește scene din viața familiei și din copilăria ei, tatăl său făcând și el închisoare sub pretextul acuzației de șantaj exercitat după închiderea întreprinderii al cărei patron fusese. Fără probe revelatoare, domnul Culala executase o pedeapsă de trei ani, ca și Victor. Suzy a fost și ea interogată, dar a rezistat presiunii anchetatorilor, spre deosebite de alte fete, care, în situații identice, au sfârșit dramatic: una s-a sinucis, iar o alta a fost nevoită să părăsească orașul; Suzy a fost exmatriculată din facultate. Lucrase un timp pe un șantier, în speranța ca va putea să-și continue studiile, însă condamnarea tatălui ei îi spulberase orice iluzie și o determinase să se angajeze la „Oraca".

Idila cu Suzy îl încântă pe Victor care își închipuie că a găsit tot ceea ce Matilda nu-i oferise: o prietenie caldă, ocrotitoare, intimitatea gândurilor, nu numai cea trupească, dorința de a cunoaște opinia despre lume și despre oameni oglindită în opera scrisă de el, echilibrul relației sufletești și un sentiment reciproc de încredere și de securitate a ființei în preajma celei îndrăgite. Din păcate, spunându-i lui Victor că a fost logodită, dar că s-a despărțit de partenerul ei, Suzy rostește numai o jumătate de adevăr și nu partea cea mai gravă a vieții ei anterioare; de fapt, este căsătorită cu un bărbat alcoolic și agresiv, pe nume Pencea, de care se separase neoficial, acesta continuând să-i urmărească orice mișcare, animat de o gelozie feroce.

Vizita lui Petrini în casa soților Culala este plăcută și reconfortantă până în clipa când privește, într-un album de familie, o fotografie a tinerei pe o plajă însorită, înconjurată de opt bărbați. Reflex de om obișnuit să fie trădat și, de aceea, suspicios, personajul se gândește dacă o cunoaște cu adevărat pe noua lui parteneră de viață și cât de sinceră este cu el. Este o fire veselă, captivantă, plină de feminitate, pare gingașă, fragilă chiar, trezind în bărbat simțul ancestral al cavalerismului. Experiențele trecute și eșecurile sentimentale dureroase îl făcuseră mai atent și îndoielile bărbatului — deși îndrăgostit — se adâncesc. Își pune problema în ce măsură dragostea însăși — cu farmecul ei indicibil și cu nevoia adâncă a devoțiunii față de cea iubită — nu-l împiedică să o cunoască așa cum este în realitate.

▸▸▸
își fac permanent simțită prezența prin comentariile în care își manifestă aprobarea ori dezaprobarea față de acțiunile și de comportamentul unui erou sau al altuia, scriitorii realiști descriu cu exactitate detașată mediul ambiant în care evoluează personajele înfățișate într-o manieră cât mai impersonală cu putință, încercând să se abstragă din suita evenimentelor prezentate în opere. În consecință, stilul lor nu mai are strălucirea metaforică, nici ornamentația retorică proprie limbajului romanticilor. **Tehnica detaliului**, specifică notației realiste, impune preferința pentru **aglomerarea enumerativă și comparația frecventă cu elemente concrete**, așa cum se întâmplă în proza celor trei mari realiști din literatura română: Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Marin Preda. Apare evident faptul că modalitatea artistică a realismului este incompatibilă (sau foarte greu de acomodat) cu lirismul; speciile literare cultivate în cadrul acestei mișcări literare aparțin, aproape exclusiv, **genului epic (romanul, schița, nuvela)** și **dramatic** (numai **drama** și **comedia**). În terminologia istorico-literară actuală, noțiunea de realism este utilizată și în sintagme ale căror înțelesuri („realism poetic", în viziunea lui O. Ludwig, sau „realism magic" — formulă aplicată adesea romanului latino-american contemporan) contravin sensului (ori se îndepărtează semnificativ), de sensul restrâns al curentului artistic bine determinat.
▸▸▸



Georg Grosz, *Fără titlu*

▶▶▶

Realismul universal are străluciți și numeroși reprezentanți precum: Stendhal, Honoré de Balzac (din a cărui construcție epică monumentală, ***Comedia umană***, fac parte cele mai valoroase romane ale sale: ***Moș Goriot, Eugénie Grandet, Iluzii pierdute, Istoria măririi și decăderii lui Cézar Birotteau*** etc.), G. Flaubert, P. Merimée, Guy de Maupassant (care a îmbinat trăsăturile realiste cu cele naturaliste), în Franța; Ch. Dickens, W.M. Thackeray, Surorile Brontë, J. Austen, G. Eliot, John Galsworthy, în Anglia; N.V. Gogol, F.M. Dostoievski, L.N. Tolstoi, I.S. Turgheniev, A.P. Cehov, M. Gorki, M. Șolohov, în Rusia; H. Ibsen și B. Björnson, în Țările Scandinave; M. Twain, E. Hemingway, în America etc.

Realismul național constituie unul dintre curentele cele mai viguroase și mai durabile din literatura română. La început, elementele realiste, de reconstituire a unor epoci trecute, s-au îmbinat cu cele romantice și chiar clasice, în nuvelistica lui Costache Negruzzi, ca și în ***Ciocoii vechi și noi*** de Nicolae Filimon. I. L. Caragiale, în proză și în teatru, ilustrează preocuparea pentru domeniul social și crearea de tipuri, desăvârșind comedia de moravuri inagurată de Vasile Alecsandri cu ciclul ***Chirițelor***. Ioan Slavici pune bazele unei **creații realiste cu tematică preponderent rurală**, pe care o vor continua și diversifica, în epoca interbelică, Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction (care a manifestat preferință și pentru genul fantastic). Romanului realist dedicat universului țărănesc i se adaugă **acela de factură citadină** aparținând scriitorilor: Liviu Rebreanu (***Pădurea spânzuraților, Gorila***), Cezar Petrescu (***Întunecare***), G. Călinescu (***Enigma Otiliei, Bietul Ioanide, Scrinul negru***), M. Sebastian (***Orașul cu salcâmi***), Gib. I. Mihăescu (***Rusoaica***), G.M. Zamfirescu (***Maidanul cu dragoste***) etc., reunind mai ales opere cu tematică socială, de război, despre viața micii burghezii, despre orașul provincial, despre lumea situată la periferia marilor orașe. G. Călinescu motivează clar, în articolele sale teoretice și justifică apoi estetic, în romane,

▶▶▶



Casa natală a lui Marin Preda, din satul Siliștea-Gumești, județul Teleorman

Eșecul sentimental și a doua captivitate

În ciuda tuturor eforturilor, ființa îndrăgită rămâne enigmatică. În preajma Anului Nou, cei doi hotărăsc să petreacă sărbătorile împreună. Suzy este însărcinată, dar îi ascunde lui Victor și acest fapt, mai ales că o întrerupere de sarcină se impunea, deoarece nașterea i-ar fi pus viața în pericol. Petrini o cere în căsătorie, însă ea îl refuză speriată, fără să aibă curajul de a-i mărturisi pricina refuzului său; nu numai că acceptarea propunerii lui Victor ar fi adus-o în situația de bigamie (căsătorie falsă, produsă fără anularea celei anterioare), dar, dacă soțul ei devenise dependent de alcool în timpul mariajului lor, fiind un bolnav incurabil (cum părea să fie cazul), atunci femeia nu avea dreptul la divorț și îi datora asistență medicală pe viață. Numai Suzy cunoaște adevărul și dorința ei disperată este, probabil, aceea de a găsi un om normal, care s-o înțeleagă și s-o iubească. Nu are, totuși, curajul să-i spună lui Petrini care este adevărata ei situație socială și juridic-matrimonială, de teamă că omul iubit ar putea s-o părăsească. Tânăra găsește, în camera iubitului ei, manuscrisul și îl citește cu înfrigurare, consimțind la ideile și la scepticismul sumbru al viziunii lui ontologice.

În dimineața Anului Nou, Victor primește vizita inopinată a Matildei și a Silviei. Înțelegând că bărbatul nu era singur, Matilda — meschină ca de obicei — refuză să-și lase fetița cu tatăl ei. Suzy pleacă și ea, iar protagonistul rămâne din nou singur, la începutul unui alt an. Victor se duce la Tasia, să-și ia copilul, însă, pentru prima oară, Silvia se comportă cu reticență, în timp ce femeia îl acuză că nu are grijă suficientă de propria lui odraslă. Tot de la Tasia află că Matilda eșuase și în căsnicia cu Mircea, venind la fostul ei soț în speranța unei reîmpăcări, dar îl găsise angajat într-o nouă relație. Ignorându-le, de data aceasta, pe amândouă, eroul își aduce fetița acasă și Silvia face intenționat câteva pozne, ca să-i arate tatălui adorat că a fost supărată pe el și ca să-i capteze întreaga atenție. Când i-a dus-o mamei sale la sfârșitul vacanței, aceasta i-a relatat că a divorțat de Mircea, fiindcă n-a putut niciodată s-o uite pe prima lui soție decedată, cu care compara, în chip fatal, orice femeie venită în apropierea sa.

Suzy, după o scurtă eclipsă, se întoarce la Victor, existența lor decurgând într-o deplină armonie. Personajul masculin se simte iarăși fericit și împlinit. Poate că, schimbând participiul pasiv cu cel activ al verbului care dă sens vieții omenești, romanul lui Preda s-ar fi cuvenit să se intituleze *Cel mai **iubitor*** (subl. ns.) *dintre pământeni*... Încrederea încăpățânată a eroului în mitul fericirii este uimitoare...

La sfârșitul acelei ierni, Suzy îi propune iubitului ei să meargă la schi, dar nu singuri, cum ar fi dorit el, ci într-un grup de prieteni, format mai ales din medici. Instalați într-un hotel din Sinaia, sunt toți veseli și relaxați, cu excepția lui Victor, care trăiește impresia bizară că prietena lui mai fusese odată acolo, însoțită de un alt bărbat. Senzația că femeia fetișizează un moment sentimental anterior, petrecut în același decor, dar într-o altă companie masculină, îl preocupă până la obsesie și pe Mavrodin, eroul romanului *Nuntă în cer* de Mircea Eliade, însoțind-o pe Ileana în Italia, la Veneția, unde ea mai călătorise alături de Barbu Hasnaș, primul ei soț.

De ce îl aduce Suzy pe Victor la Sinaia? La schi, pe pârtie, sunt surprinși de o furtună de zăpadă, sistemul telescaunului se defectează și cuplul este nevoit să se întoarcă cu greu, prin zăpada căzută abundent. La capătul pârtiei, sunt așteptați de un individ masiv, care îi urmează de la distanță până la teleferic. În cabină, Victor află cu stupoare că urmăritorul este soțul femeii de lângă el și, după o scenă violentă, Petrini îl aruncă pe agresor în prăpastie. Pentru o fracțiune de secundă, eroul s-a regăsit, poate, în mina de la Baia-Sprie, față în față cu gardianul care a vrut să-l ucidă, obligându-l să se apere. În fine, femeia recunoaște că era măritată și că nu-și mai revăzuse de mult bărbatul, un inginer dipsoman (alcoolic cu manifestări agresive), de care se înstrăinase total. Victor i se adresează mai târziu lui Ciceo, rugându-l să-l ajute, îngrozit de perspectiva unei noi detenții fără să fie vinovat. Recunoaște că ar fi vrut să ascundă crima săvârșită, însă Suzy îl convinge să se predea. Copleșit de gravitatea faptei și de urmările ei, nu mai are puterea să continue relatarea, lăsându-l pe Ciceo să o facă în locul său.

Confesiunea scrisă — mărturie revelatoare pentru umanitate

Neputând să-și refuze prietenul aflat într-o cumpănă a vieții lui, deși jurase să nu mai pledeze decât în favoarea unor oameni care n-au încălcat flagrant legile, Ciceo primește dificila însărcinare și revede toate amănuntele cazului. Construind o strategie juridică în avantajul clientului său, o cheamă pe Suzy și îi cere să aducă martori credibili, cu ajutorul cărora să probeze violența soțului ei, pentru a pleda — în instanță — că omorul neintenționat (deși Victor era amantul femeii disputate de cei doi bărbați) fusese comis numai în legitimă apărare. Victor rămâne sceptic, convins că va fi condamnat fie pe viață, fie chiar la moarte. Pledoaria lui Ciceo este convingătoare, inculpatul fiind pedepsit numai cu șase ani de închisoare, iar Suzy — socotită complicea lui — cu unul. Muncind pe durata detenției, Victor reușește să reducă pedeapsa la doi ani. Analizând lucid cele întâmplate, el s-a întrebat dacă femeia a plănuit totul, folosindu-l ca unealtă pentru a scăpa de un soț nedorit, sau dacă nu fusese sinceră nici măcar cu el, intenționând să se reconcilieze cu cel care tocmai atunci a fost ucis. Suzy a înțeles că a greșit iremediabil, traumatizându-l pe Victor și provocându-i o nouă pierdere a libertății. După ispășirea pedepsei, amândoi se vor îmbrățișa prelung, despărțindu-se în tăcere. Ea pleacă în Italia și nu va mai reveni niciodată în țară: *„Dispariția iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiți zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Ești singur...."* În ciuda celor întâmplate, protagonistul recunoaște că numai iubirea îl poate susține moral și îl ajută să privească cu speranță în viitor. Întâlnirile zilnice cu mica lui Silvia îl reconfortează și îl fac fericit, zâmbetul drag

▶▶▶ de ce a ales **formula balzacianismului**, care lipsea în proza românească dintre cele două războaie mondiale, ce trecuse în mod exagerat de la romanul obiectiv la cel subiectiv, de excesivă analiză psihologică, sau chiar la cel eseistic, în defavoarea epicii și a construcției narative tradiționale, orientate însă spre o problematică modernă. Literatura secolului al XX-lea include în sfera prozei realiste **romanul comportamentist**, **fresca socială**, **cel al marilor familii** (saga ***Moromeților*** de Marin Preda, ***Cronică de familie*** de Petru Dumitriu), **romanul document** (în categoria căruia poate intra și partea a doua a unei creații de tip jurnal literar, așa cum este ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** a lui Camil Petrescu). Romanul istoric românesc, ilustrat mai ales prin creațiile lui Mihail Sadoveanu, nu se integrează curentului realist, deoarece caracterul său epopeic îi imprimă **un aspect simbolic** ce decurge din îmbinarea adevărului documentar cu ficțiunea literară. Creația epică aparținând lui Marin Preda, care domină, prin anvergură estetică, problematică acută și variată, profunzime morală și prin acuitatea stilului, întreaga producție narativă postbelică, este integrată de criticul său cel mai pertinent, Eugen Simion, în categoria *„realismului psihologic"* (în ***Scriitori români de azi***, vol. I, ediția a doua revăzută și completată, din 1978): *„Moromete cel vechi, **omul adunărilor liniștite** (s.a.), trăia în sculptura naivă a lui Din Vasilescu. Moromete tragic, omul unei civilizații care piere, trăiește de aici înainte în închipuirea Fiului. Romanul este, și sub acest aspect, opera unei elaborații exemplare. Capitolul despre moartea lui Moromete e tot ce s-a scris mai mișcător, pe această temă gravă, în literatura română."*

Mărturisiri literare
Lumea țărănească și generațiile ei în istorie

„Contemporan cu două generații de țărani, m-am născut și am avut timp să cunosc valorile spirituale ale lumii țărănești dinlăuntrul acestei lumi și nu din afară, sau trăind sub zariștea cosmică, să fiu protejat de condiția aspră, nemiloasă a existenței țărănești, ca fiu de preot, de învățător, de avocat, sau mic moșier afabil, al cărui pământ îl munceau țăranii. L-am muncit eu însumi, sub protecția unui țăran care mi-a lăsat, pe lângă experiența miriștii călcate cu piciorul desculț, a ploilor și a gerurilor, a abandonării deci în fața naturii care trebuie înfruntată pornind de la gradul zero, adică neîmbrăcat și rău hrănit, valorile morale care se ridicau deasupra condiției țărănești. Da, mi s-a spus fără milă, pe lângă toate acestea, adică pe lângă faptul că pământul trebuia muncit așa cum erai, sănătos sau bolnav, fragil sau vânjos, pe lângă faptul că vita trebuia îngrijită ca pe o zeitate fără de care nici pământul nu-ți putea da nimic, pământ și vite constituind suportul existenței tale fizice fără de care ai fi murit, pe deasupra lor, tu ca om, nu meritai să trăiești dacă nu erai om.

Am plecat din sat târziu, pe la optsprezece ani, cu această întrebare: ce înseamnă **să fii om** (s.a.)?

Și am început să scriu, după ce am descoperit în marile creații ale umanității, aceeași mare întrebare."

Din cuvântul ținut la Sesiunea științifică din 31 martie 1977 pentru comemorarea răscoalelor țărănești și publicat în revista „Luceafărul", nr. 14/1977.

Bibliografie

- Daniel Cristea-Enache, ***Concert de deschidere***, Editura Fundației Culturale Române, București, 2001.
- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, Editura Minerva, București, 1980.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

al copilului pansându-i rănile sufletești vechi și noi. Se întoarce în casa părintească, se reconciliază cu tatăl său, primește un post de profesor la o catedră de limba franceză. Viața eroului reintră, încet, pe făgașul ei normal. Rămâne manuscrisul — dovadă a unei existențe tragice — și convingerea lui Victor Petrini că trebuie publicat, pentru ca semenii lui să învețe din experiențele, greșelile și din eșecurile sale, că, dincolo de toate acestea, rămâne un adevăr frumos și indubitabil: ***„...Dacă dragoste nu e, nimic nu e!..."***

Exerciții de redactare și compoziții

- Concepeți un eseu nestructurat despre raporturile complexe ale omului cu istoria (ca formă generală a devenirii societății omenești) și cu forma ei particulară de manifestare: politicul și ipostazele sale în lumea actuală, așa cum se desprind din opera lui Marin Preda în ansamblul ei.
- După ce și-a încheiat depoziția scrisă, eroul a vrut s-o arunce în foc, dar s-a răzgândit, apreciind că ea poate constitui documentul moral al unei conștiințe pentru ceilalți; evaluați, într-o compoziție sintetică, semnificațiile întregii cărți din perspectiva justificării finale a gestului lui Victor Petrini.
- Pornind de la eseul care vrea să redea omului *„integritatea conștiinței în fața universului"* și unde filozoful fundamentează o altă „gnoză", bazată pe ideea că *„omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale"*, alcătuiți un eseu nestructurat despre coordonatele gândirii speculative a lui Victor Petrini.
- Caracterizați-o pe Matilda, una dintre cele mai complexe eroine din romanul românesc și puneți în evidență structura contradictorie a personalității sale, într-o compunere — paralelă cu: frumusețea și senzualitatea Donnei Alba (din romanul omonim al lui Gib. I. Mihăescu), cochetăria rafinată a Daniei (din opera *Jocurile Daniei* de Anton Holban), caracterul demonic al personajelor feminine din creația fantastică a lui Mircea Eliade (de pildă, din ampla nuvelă *Domnișoara Christina)* etc.
- Pentru că trăim într-o lume a escaladării fără precedent a violenței, dedicați un eseu liber implicațiilor acestei racile sociale și morale, ținând cont și de următoarea constatare a scriitorului: *„Nimeni nu scapă de violența altora, după cum nimeni nu scapă ocazia, cel puțin până la vârsta în care devenim morali, de a fi violent cu alții. După această vârstă, violența e o slăbiciune."*
- Omul are nevoie, cel puțin cât timp se formează, de modele la care să se raporteze toată viața. Pentru M. Preda profilul exemplar a aparținut tatălui său; configurați, într-o compoziție liberă, modelul ales de voi și raportați-l la principiile învățate de scriitor de la cel care i-a modelat personalitatea: *„...idealuri care erau ale tatălui meu: omul să rămână om, adică să n-o ia razna împotriva altora, să stea la plugul lui, dacă era plugar, la cinstea lui de om, dacă era om de omenie, adică iubitor de alți oameni, la cartea lui dacă era cărturar, la nevasta și copiii lui, dacă îi avea, la casa lui dacă nu voia să se facă de râs prin hoție, trădare, beție, lene și minciună; adică să rămână om prin tot ceea ce câștigasem ca să nu ne pierdem, urmând legile naturii: cine se ridică împotriva altuia se ridică împotriva lui însuși, fiindcă oamenii au descoperit de mult legea armoniei în tot ceea ce există, din care și-au făcut legi morale..."*

Sfera politicului în raport cu scriitorul și lumea sa imaginară

Sistematizări, sinteze, conexiuni

În culegerea de interviuri *Convorbiri cu Marin Preda*, alcătuită de Florin Mugur în 1973, scriitorul mărturisește că, de copil, a avut revelația faptului că s-a desprins de lumea satului, dorind să aibă un alt destin decât cel țărănesc: *„Soarta care îmi era rezervată ca țăran nu numai că nu mi-a plăcut, dar m-a neliniștit încă din copilărie. Nu împlineam zece ani, când doream din tot sufletul să nu mai fiu țăran"*. Dar această patetică declarație ulterioară nu înseamnă că scriitorul n-a purtat cu sine toată viața această lume rurală, concentrată în universul moromețian ca o *imago mundi*, ca un veritabil tipar matriceal. Din acest spațiu primordial, cu tradiții străvechi, cu obiceiuri conservate de la începuturile lumii și, mai ales, cu legi morale și reguli precise de comportament, se trage întreaga forță etică a scriitorului, precum și originalitatea de concepție a operei sale. Fie că personajul imaginat de autor este un țăran inteligent, înzestrat cu apetență speculativă (Ilie Moromete), sau un intelectual veritabil de formație filozofică (Victor Petrini), fiecare dintre aceștia caută, în maniere specifice și adecvate universului în care trăiesc, să înțeleagă rosturile ființatoare ale lumii, explicațiile profunde ale seismelor istorice (cel de Al Doilea Război Mondial), ale schimbărilor sociale de sistem politic (instalarea comunismului după război, degenerarea lui în totalitarism), dar și motivațiile individuale ale propriilor eșecuri, produse pe fundalul istoric al transformărilor macrosistemice.

Țăranul dintr-un sat pierdut în Câmpia Dunării și profesorul de filozofie dintr-un mare oraș al țării ajung, deopotrivă, la reperarea unor cauzalități comune care fac din **individ** — indiferent de treapta pe care se află în ierarhia societății — **o victimă sigură** a mecanismelor sociale și politice. De aceea, spre deosebire de majoritatea prozatorilor români contemporani, Marin Preda nu s-a mulțumit cu radiografierea unei secvențe temporale dintr-o jumătate de secol de putere comunistă (așa cum au fost dedicate numeroase cărți în proză „obsedantului deceniu", consecutiv războiului mondial), ci a pus în discuție **ansamblul sistemului politic** ca atare, cu formele lui aberante de manifestare, **ridicând cazul particular și izolat la semnificațiile întregului eșafodaj social eșuat**. De aici rezultă, în parte, și **valoarea exemplară** a romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*, în care, deși sfera politicului nu constituie tema sa principală, ci numai una adiacentă, perspectiva sintetică asupra epocii stalinist-comuniste, acuitatea observațiilor făcute de un intelectual de sistem — obișnuit să judece fenomenele socio-politice în organicitatea funcționării lor, a cauzalităților și a consecințelor pe care le antrenează în desfășurarea lor — împreună cu adâncimea reflecțiilor despre om și relația sa cu istoria devin atributele unei cărți de excepție, mărturie artistică a unei conștiințe de mare scriitor național.



Max Ernst, *Fără titlu — Dada*

Relația omului cu istoria în viziunea scriitorului-moralist

Un scriitor de valoare universală este acela în opera căruia cititorii aparținând unei epoci istorice distincte se regăsesc cu mentalitățile, preocupările, ideile, morala și cu psihologia lor. Creația artistică perenă este aceea care nu și-a epuizat *„entropia"* (în limbajul structuralist al Juliei Kristeva), adică cea care își menține probabilitatea de sens multiplă și deschisă unor interpretări noi, care dă continuu impresia de autenticitate și de profunzime în sondarea psihicului uman și care, prin toate aceste determinări, rămâne viabilă estetic. Pornind de la premisa enunțată, creația lui Marin Preda constituie o asemenea *„operă deschisă"* (în concepția lui Umberto Eco), care

▶▶▶


atinge mereu, în toate ipostazele ei specifice, esența umană. Amintirile, articolele, interviurile, confesiunile, scrisorile, paginile de jurnal, eseurile, dar mai ales opera în proză a scriitorului, în integralitatea ei, formează un colaj de idei percutante despre condiția umană, privită atât în generalitatea sa, cât și în manifestările ei particulare. Reflecțiile prozatorului au caracterul unor sentințe memorabile prin forța speculativă, gradul maxim de generalitate, pregnanța judecăților morale și lapidaritatea formulării cât mai exacte.

Scriitorul român a îmbinat armonios raționamentul lucid al lui Descartes cu amărăciunea observației asupra firii umane, tipică pentru La Rochefoucauld, și cu formularea sagace aparținând lui Pascal. Având certitudinea vocației de **autentic moralist** a celui mai valoros prozator român postbelic, reproducem câteva dintre reflecțiile sale percutante, care își probează și astăzi viabilitatea morală, când relația individului cu istoria în care trăiește este din ce în ce mai tensionată.

„În secolul nostru, s-a văzut că biruitor nu iese un om liber, mândru și așteptat, ci bruta lașă, care, eliberată de orice morală, se selecționează rapid și se unește cu alte brute împotriva oricăror veleități de libertate și mândrie, omorând orice scânteiere a spiritului și aruncând omul în perversiunea delațiunii, a corupției și a fanatismului."

Așadar, scriitorul înfierează practica denunțului (a răului făcut cu bună știință semenului), corupția și fanatismul, considerându-le drept tarele morale ale omului pervertit, acestea putând prolifera și într-o societate scuturată de seisme politice ca de friguri. Cele trei plăgi morale dezonorante se susțin reciproc și converg spre distrugerea echilibrului interior atât al individului, cât și al unei întregi colectivități umane; astfel, satisfacția blamabilă de a denunța reclamă denigrarea și compromiterea aproapelui; corupția presupune acceptarea condiției de ins stipendiat pentru a comite răul sub forma nedreptății, chiar și pentru


Ca orice scriitor de anvergură, Marin Preda nu are încredere în etapele transformărilor conjuncturale imediate, prea concrete, și — pentru a le măsura viabilitatea și justețea — le raportează la cadrul istoric mai general. De multe ori, particularul privit în sine s-a dovedit o deviație de la mersul ascendent al devenirii societății omenești, așa cum doctrina comunistă a reprezentat o utopie periculoasă, care s-a abătut de la sensul și valorile democrației deviind în aberația totalitaristă. Sfera de manifestare a politicului propriu-zis are, în viziunea prozatorului, un rol de subordonare, înscriindu-se în semnificația mai largă, a evoluției de ansamblu a societății moderne. În acest sens, al apetenței unui mare scriitor pentru dimensiunea valorilor generale, Eugen Simion remarcă: *„Preda are ceea ce n-au mulți creatori: **o filozofie de existență**, un mod, adică, de a gândi omul și relațiile lui în univers. Numai la Sadoveanu mai aflăm o viziune despre om de o asemenea profunzime și coerență: omul privit **dinspre partea cosmicului**. La Preda, omul este privit **dinspre partea istoriei**"* (subl. a.) (*Timpul n-a mai avut răbdare*, 1981).

El este scriitorul care a făcut să intre în literatură **omul de la câmpie**, un om cu atât mai vulnerabil, cu cât este mai expus unei istorii care năvălește mai repede peste el și care se arată necruțătoare în relațiile cu acesta. Eroul lui Preda caută mereu un echilibru, o înțelegere cu istoria, cu timpul ei nerăbdător, iar atunci când totul este supus unei mișcări rapide sau prea dezordonate, el își caută refugiul în valorile în care are încredere și care îi stabilizează destinul.

Ilie Moromete pierde totul în sens material și social, dar nu-și pierde sufletul sub tăvălugul schimbărilor istorice. Înțelege mersul lucrurilor, dar nu acceptă să îmbrățișeze morala îndoielnică a noii lumi. Moromete îl disprețuiește pe Bălosu, pentru că acesta dă pământului (făcut să hrănească familia și să-i asigure demnitatea libertății de acțiune socială) o valoare strict comercială. Istoria imediată este, totuși, de partea lui Bălosu, dar **frumusețea și noblețea în spirit** (adică valorile eterne ale istoriei generale) rămân de partea lui Ilie Moromete. Fiul cel mic, Niculae, se integrează lumii comuniste și vine în sat, să-l convingă pe tatăl său de justețea colectivizării, proces istoric forțat care va distruge mica proprietate rurală și categoria țăranilor mijlocași din care făcea parte și familia sa. Nu numai că nu-l convinge, dar va înțelege logica fundamentală a bătrânului țăran, care n-a abdicat de la principiile sale, numai atunci când va fi înlocuit el însuși de la organizarea procesului de colectivizare în satul natal (fiind demis din funcția de activist regional și trimis la munca de jos), așadar aruncat de mecanismul social implacabil la periferia istoriei, ca și părintele său. Volumul al II-lea al *Moromeților* înfățișează moartea lui Ilie cu o grandoare de tragedie antică: a dispărut un mărunt zeu al câmpiei și, o dată cu el, s-a prăbușit vechea civilizație rurală, dar n-a abandonat crezul în libertatea spiritului până la capăt, așa cum i-a declarat cu mândrie Moromete doctorului pe patul morții: *„— Domnule, ...eu totdeauna am dus o viață independentă!..."*.

Așadar, drama eroului moromețian nu decurge din faptul că el n-ar fi înțeles sensul istoriei, așa cum s-a spus de multe ori în mod eronat, ci **din imposibilitatea morală de a admite că țăranul patriarhal și lumea lui de altădată trebuiau să dispară printr-o acțiune politică discreționară și arbitrară.** Prăbușirea economică nu i-a alterat bucuriile sufletului, ironia l-a ferit să cadă pradă fanatismului, gustul contemplației l-a apărat de mania achizitivă de bunuri materiale, trecerea prin situații dificile nu i-a desfigurat profilul moral. Omul din operele lui Marin Preda traversează răbdător avatarurile existenței și cercurile istoriei, fără să-și piardă, nici la bătrânețe, strălucirea de pe chipul aureolat și de *„eterna lumină a zilei de vară"*. Ceea ce îl salvează de loviturile brutale ale istoriei concrete este **inteligența ironică, simțul contemplației și încrederea în valorile morale**: cea dintâi îi permite

Karl Schmidt Rottluff,
Dublu portret al lui S. și L.



omului să judece și să-și asume dialectica reală a istoriei; cea de a doua *„este singurul mod de a privi care îți permite să înțelegi cu adevărat"* — opinează scriitorul —, în timp ce a treia calitate esențială îi asigură omului *„șansa de a supraviețui, de a nu coborî dincolo de limitele răutății, adică în infernul moral unde se află abjecția"*. Sufletul omului contemplativ este acela care mai crede în valorile spiritului și se conduce în viață după norma morală, pe care a învățat-o întâi în familia și în lumea lui, iar apoi a aplicat-o în chip consecvent. El poate deveni (precum Victor Petrini) fericit în nefericirea lui, atâta timp cât zeii vieții spirituale nu l-au părăsit. Câtă vreme există iubirea și persistă nevoia de a medita, omul predist nutrește încă o speranță.

A înțelege și a contempla (a reflecta îndelung) asupra a ceea ce a înțeles constituie **șansa de a trăi cu demnitate**. Indiferent de ceea ce pățește, cu voia sau fără voia lui, omul trebuie să conștientizeze. **A înțelege** nu este un gest de pură descriere a lumii înconjurătoare, ci incumbă participarea insului la actul contemplativ, adică asumarea lui. Marin Preda și personajele sale **au făcut din înțelegere o lege morală**, în măsura în care numai cei ce pricep în ce sens se deplasează și ei, o dată cu istoria din care fac parte, consimt să o urmeze. De aceea, întreaga creație a lui Marin Preda, *„una dintre operele cele mai morale din câte s-au scris la noi"* (Eugen Simion, op.cit.), este construită pe un sistem de valori etice bine determinate: libertatea spiritului (inclusiv a creatorului de artă), dreptul la contemplație, echilibrul și stăpânirea de sine, prudența în acțiune, răbdarea în judecata făcută semenilor, capacitatea de a recunoaște ce rămâne profund și durabil într-o existență, refuzul de a se asocia cu o etapă istorică nesăbuită și aberantă (așa cum a fost comunismul). Cele mai multe valori — atașate celor deja menționate — provin din regulile fixate în timp ale lumii țărănești: cultul familiei, a cunoaște și a respecta prietenia, a se comporta firesc și sincer cu semenii, sentimentul decenței și al discreției, întrajutorarea creștin-omenească, într-un cuvânt, **prețuirea valorilor stabilizatoare** din existență. Verbele ce definesc universul epic a lui Marin Preda sunt: **a înțelege (contemplând), a cumpăni, a acționa în spirit liber și drept**.

În capitolul intitulat „Marea călătorie" din volumul memorialistic *Viața ca o pradă* (din 1977), scriitorul descrie (sau inventează artistic) scena memorabilă a desprinderii sale de spațiul natal. Era în septembrie 1940, când Marin Preda avea numai 18 ani, crezând — cu trufia inconștientă a tinereții — în steaua lui. Tatăl, Tudor Călărașu, modelul lui Ilie Moromete, îi spune că drum înapoi nu mai există, că va fi singur cu ceea ce știe și cu regulile morale care îl apără pe individ. Numai



omul de spirit care își vinde condeiul; isterizarea patimilor (religioase, politice etc.) conduce la anularea rațiunii și permite invazia agresivității, de la cea verbală până la molestarea corporală și la crimă. Tragică este împrejurarea când nu numai *„bruta lașă"* cade victimă din convingere naivă acestor stigmate grele, ci și omul de spirit li se supune în mod conștient, fiind capabil să ajungă cu cinism delator, ins vândut și fanatizat.

„Așa-zisa magie a sistemelor nu se exercită fără o complicitate, de astă dată foarte lucidă, a fiecărui individ în parte, care începe de la un anumit punct, când omul a cedat și când el știe că putea să nu cedeze, punctul acela fiind în fond neînsemnat, și sfârșește cu executarea celor mai abjecte ordine."

Oamenii care au admis o dată compromisul și devin conștienți de această greșeală primară, nu se condamnă pe sine, ci îi acuză și îi detestă pe ceilalți — cunoscuți sau necunoscuți — ca și cum ei ar fi direct răspunzători de slăbiciunea ori de abjecția lor. Neputința de a-și asuma ori de a depăși eroarea inițială și-o exorcizează culpabilizându-i pe cei din jur și transformând spețа umană într-o victimă cu statut perpetuu. Cei care au greșit fundamental și nu mai întrezăresc nici o cale de salvare morală pentru ei sunt indivizii periculoși care fac apologia urii. Ei nu-și pot recunoaște eșecul și își transferă responsabilitatea asupra semenilor, de parcă aceștia ar trebui să urmeze programatic un destin identic cu al lor. Conștiința vulnerabilă li se mai temperează numai dacă acuză o întreagă lume că ar fi la fel de culpabilă ca și ei. **Scenariul eșecului colectiv** li se pare că mai atenuează din gravitatea erorii lor strict individuale și asistăm, de fapt, la un clasic proces de compensare psihologică prin transferul vinei unuia singur asupra celorlalți.

„Niciodată, poate, spiritul primar agresiv n-a avut o bază de idei mai solidă ca în această jumătate de secol. Numesc spirit primar agresiv, în accepția pe care o capătă pentru mine în contextul contemporan această





noțiune, acea mentalitate sau acea stihie care apare în timpul unor intense frământări sociale și care tinde să conteste valorile spiritului."

Problema cea mai acută se pune atunci când omul instruit — intelectualul (cazul lui Ion Micu) — comite greșeala inadmisibilă de a se asocia „spiritului primar", încercând să dea o legitimitate de manifestare agresivității acestuia. Se știe că posteritatea nu va judeca actele *„brutei"*, care pot fi făcute inofensive sau chiar anihilate, dar va incrimina cu certitudine mintea lucidă, pusă benevol în slujba insului cu instincte gregare, pe care îl servește sau chiar îl incită în mod iresponsabil. Dar Marin Preda, care respectă omul cultivat, moral și capabil de o înțelegere superioară a rostului său în lume, nu s-a gândit să asocieze cele două ipostaze antitetice — mentalitatea primară și spiritul —, el a fost convins că *„bruta lașă [...] se unește cu alte brute"*. Pentru scriitorul onest, chiar și numai alăturarea formală a „brutei" de intelectul dublat de rectitudine morală ar fi fost echivalentă cu o blasfemie.

„Orice despuiere de privilegii poate naște ură și împotrivire. Dar nu răspunzi declarând ura ca principiu universal. Dimpotrivă, ar trebui să afirmăm principiul universal al armoniei umane, stârpind astfel fanatismul troglodiților, care îl urăsc pe filozof stăpâniți de un instinct de patibulari."

Nu numai *„spiritul primar"* este înveninat de resentimente, ci și o categorie aparte a intelectualității, ilustrată în romanele lui M. Preda. Când urăște, de fapt, omul de spirit? Atunci când toată cultura lui — fie și excepțională ca întindere și profunzime — se brodează pe un vid sufletesc, transformat cel mai adesea în cinism, pe care nu i l-a mai putut modifica; când i-a mascat cu abilitate absența coloanei vertebrale a personalității umane — caracterul și principiile morale; mai ales, când individul inteligent, instruit și lucid a atins nivelul dramatic al conștiinței de sine că el va rămâne limitat în planul creației adevărate de valori spirituale,



conștiința morală deja formată și un număr de principii respectate în orice împrejurare îi vor supraveghea destinul ulterior. Altfel, *„o să fie vai de capul lui"* în iureșul unei lumi care se pregătea din nou de un război catastrofal. Numai conștiința este forma de a înțelege ce se întâmplă în jur și de a pune în acord sau nu evenimentul exterior cu judecata sa interioară. Apelul la regula morală în momente de cumpănă este ultima recomandare a părintelui lucid, făcută fiului care pleacă singur pe o cale necunoscută. Acolo, în universul în care se pregătește să intre, să nu-l părăsească niciodată dorința de a înțelege... Să nu intre ca *„un bezmetic"* într-o istorie pe care abia începe s-o trăiască și s-o cunoască. „Marea călătorie" a lui Marin Preda este aidoma celei parcurse de orice tânăr, la începutul căreia viața pare „ca o pradă", dar la sfârșitul căreia, de regulă, omul a devenit „prada" favorită a existenței și a istoriei în general.

Convingerea scriitorului este că lumea — văzută în esențialitatea ei — poate fi cunoscută, iar imperfecțiunea mijloacelor noastre de a ajunge la adevărurile cunoașterii nu trebuie să ne împiedice să tindem către adevăr. Din păcate, **sfera politicului**, așa cum se manifestă în lumea contemporană și mai ales în ultimul secol, **mistifică adevărul** despre om și condiția sa. **Bezmeticii** (folosim un termen predilect al autorului) sunt direct răspunzători de **mistificarea Istoriei** trecute și prezente, ei formând ultima categorie umană pe scara de valori a prozei lui Marin Preda. Sunt cei fără de minte, care incită la acțiuni riscante, fără să se gândească la posibilele consecințe grave ale acestora, fiindcă adevărata inteligență anticipează corect și acționează în conformitate, nu constată apoi eroarea ireparabilă, dând din umeri neputincioasă ori inconștientă. Bezmeticii nu au conștiință morală, nici un scrupul nu-i poate împiedica să pornească un război, să distrugă o clasă socială puternică și cu tradiții, ca aceea reprezentată de Ilie Moromete din satul Siliștea-Gumești, să submineze coeziunea și autoritatea familiei rurale, să disloce mari categorii de oameni, mai ales țăranii sărăciți prin colectivizarea forțată, care migrează spre orașe (cum e cazul fiilor celor mari ai lui Ilie Moromete, atrași și distruși de falsul miraj citadin sau de implicarea în război). Tot bezmeticii sunt aceia care declanșează motorul istoric provocând „delirul", acaparează voința maselor și le împing apoi spre catastrofă. *Delirul* (1975), roman întemeiat pe documente, dar și trăit de autorul său, despre guvernarea mareșalului Antonescu, este un memorial aparținând tânărului Paul Ștefan, văr cu Niculae Moromete. Cartea conține — alături de *Bietul Ioanide* de G. Călinescu — viziunea cea mai adâncă asupra nebuniei tragice prin care a trecut România în anii întunecați 1940–1941, marcați și de sinistra rebeliune legionară. Sunt tocmai anii care au precedat debutul lui Marin Preda, evocați, cu același respect pentru adevărul istoric, și în *Viața ca o pradă*.

O variantă a nesăbuiților o formează *„spiritul primar agresiv"*, despre care Preda a scris un eseu strălucit și pe care îl evocă terifiat Victor Petrini în lucrarea social-filozofică intitulată deloc întâmplător „Era ticăloșilor". Bezmeticii sunt proști, iresponsabili, răi și perverțiți moral. Ei nesocotesc cu cinism legile etice, disprețuiesc — cu o suverană ignoranță — valorile spiritului și orgoliul lor nesăbuit îi împinge să creadă numai în eficiența urii și a intervenției brutale a pumnilor. Dintre fiii lui Moromete numai unul este bezmetic — Paraschiv, care manifestă o ură bestială împotriva tuturor (mai ales contra tatălui său) și care este manipulat cu ușurință de o mătușă otrăvită și ea de resentimente, pe nume Guica. În schimb, spiritele primare agresive, angrenate în regimul politic al timpului, chiar dacă nu au o morală, își inventează una falsă, adaptată perfect circumstanțelor, pe care vor s-o impună cu forța celorlalți. Spiritul primar are complexe adânc refulate și vede în exercitarea puterii o formă compensatorie a nulității individuale, pentru obținerea căreia introduce în relațiile dintre oameni intoleranța,

ura, delațiunea, gestul revanșard și injustiția. Produs hibrid al incompetenței și al violenței societății comuniste, organizate pe temeiuri false, utopice, invalidate de practica socială, spiritul primar devine uzurpatorul democrației, apologetul unui sistem totalitar, fiindcă este singurul în care el poate fi admis și chiar cultivat, în fine, este dușmanul neîmpăcat al intelectualului, pentru că îl complexează și îi contestă autoritatea. El încurajează coborârea în mizeria umană, în înjosirea demnității elementare, chiar plonjarea individului fără rațiune și frâne morale în bestialitate.

Întrebat de Florin Mugur în seria *Convorbilor...* ce anume reproșează secolului al XX-lea, scriitorul a răspuns fără ezitare: *„Cred că una din cele mai grave învinuiri e tocmai aceasta: a dovedit că lucruri pe care noi le socoteam de neimaginat, dincolo de limitele răutății omenești, sunt totuși posibile".* Scriitorul este convins că nu mai există limite în trădare, în josnicie, în mistificare, pe care omul să nu le treacă, și se teme îndeosebi de faptul că astfel *„s-a creat un grav precedent".* Bezmeticii istoriei lui Marin Preda sunt numeroși în ultimul său roman: de la torționarul care vrea să-l distrugă pe filozof în închisoare, Acojocăriței și familia sa, agenții sanitari abrutizați din echipa de deratizare a orașului (care reprezintă spiritul primar la nivelul cel mai de jos), până la activiștii cu ifose de intelectuali, care au luat locul unor personalități de talia lui G. Călinescu sau Lucian Blaga, ori prim-secretarii pe județ — precum Mircea — care-l socotesc pe un filozof în formare, cum era Victor Petrini, un ins primejdios, deoarece gândește și vrea să reformeze un sistem social pe care-l consideră greșit fundamentat și aplicat (acesta ilustrând un spirit primar mult mai dificil de contracarat, care n-a fost eliminat decât împreună cu sistemul politic însuși).

În ciuda acestor exemplare umane, care n-au făcut cinste istoriei postbelice românești, Marin Preda a continuat să creadă în frumusețea morală a omului, temei pentru artist să-l așeze mereu în centrul creației sale. Existența lui Marin Preda a trecut, cu datele ei fundamentale, în toate cărțile lui (nu numai în cele de literatură), iar istoria vieții unui **scriitor național** devine, implicit, și **aventura conștiinței lui** racordate la conștiința veacului său. Reproducem, în final, expresia concentrată a încrederii artistului în resursele vitalității noastre trupești și sufletești: *„Omul e o divinitate înlănțuită de puterea condițiilor. Să le înfrângem și vom domni ca niște zei!".*



Dimitrie Paciurea, *Himera pământului*

▸▸▸

fiindcă este un spirit steril, adică necreator. Atunci adoptă ca *„principiu universal"* ura, căci este la fel de stearpă și distructivă ca și el. Din păcate, este frecvent tipul acesta de intelectual, *causeur* strălucit (este mai ales un spirit oral), mandatar al unui solid depozit de cunoștințe și idei, chiar producător de cărți în care vehiculează numai faptele de cultură, **dar nu creează niciodată cultură**, trăind — de multe ori — în umbra unui mare spirit de pe urma căruia profită (așa cum poetul obscur, Petrică Nicolau, îl pastișează pe marele Arghezi). De aceea, el încearcă sentimentul bine camuflat al unei teribile nedreptăți ce i s-a făcut și nu iartă nici un om de real talent, care-i întunecă steaua ambiției reci.

„Anomalia (anormalul) *nu e o fatalitate și n-are durată, condiția s-o facem să dispară e să n-o acceptăm și mai ales să nu cedăm tentației de a o justifica prin recurgerea la principii înalte."*

Justificarea rafinată, cu o retorică subtilă, bazată pe *„principiile înalte"*, este maniera predilectă de manifestare a intelectualului necreator. Când se justifică pe sine este una, însă, când vrea să legitimeze anormalitatea socială, chiar haosul, este foarte grav. Apologia anarhiei, ca și aceea a schimbărilor de dragul de a modifica cu orice preț sunt caracteristice fie spiritelor tulburi, fie celor care ajung obsedate de producerea noutății. Pentru a-și oferi stenica iluzie că, în sfârșit, fac ceva creator, se joacă periculos cu tensiunile sociale și cu evoluția normală a lucrurilor. Numai că Istoria nu poate fi programată și nici nu se lasă provocată în mod artificial.

Limbă și comunicare

Tipologia tehnicilor discursive

Discursul descriptiv

În sens larg, ***discursul*** este o secvență continuă de propoziții sau fraze, structurată și coerentă; termenul are valoare generică și desemnează cele mai diverse forme de utilizare a limbii scrise și orale, dialogice și monologice. După caracteristicile enunțării, se distinge între discursul centrat asupra emițătorului și cel adaptat la destinatar, discursul autonom în raport cu situația de comunicare (de exemplu, cel științific) și cel dependent de situație (de exemplu, conversația), discursul sărac în indicații asupra enunțării și cel care se referă continuu la enunțare etc. Primul termen al acestor trei opoziții individualizează formele **discursului monologic**, termenul al doilea — formele **discursului dialogic**.

În sens restrâns, termenul se află în relație de complementaritate cu acela de **text**. Această relație este înțeleasă diferit: a) **discursul** înglobează numai **formele vorbite** și / sau **dialogice** ale limbii, pe când **textul** este domeniul **formelor scrise** și/sau **monologice**; b) discursul reprezintă actualizarea textului. În plus, discursul este definit ca o unitate transfrastică, pe când textul poate fi constituit și dintr-o singură unitate sintactico-semantică, fără ca aceasta să aibă în mod obligatoriu structura unei propoziții (de exemplu: *Intrare. Ieșire. Sfârșit*). Discursul reprezintă un eveniment comunicativ, manifestat printr-un comportament lingvistic, în timp ce textul rămâne o secvență structurată de expresii lingvistice.

Ca specie a **genului oratoric**, discursul constituie o expunere (de obicei susținută oral și apoi notată în scris), cu o tematică variată, în fața unui auditoriu. În critica literară actuală, se face distincția între **discurs**, pentru a desemna limbajul vorbit, și **scriitură**, ca semnificant grafic sau tehnică a scrisului. **În accepție stilistică**, discursul privește în primul rând tehnica de alcătuire a expunerii, înlănțuirea ideilor, coerența demonstrației, modalitățile lingvistice și artistice folosite, stilul funcțional pe care îl reprezintă, expresivitatea limbajului (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, Editura Științifică, București, 1997).

Tipologic, există patru clase discursive și anume: **discurs narativ, descriptiv, expozitiv** (prin care se comunică informații precise și se formulează explicații) și **argumentativ** (care prezintă o demonstrație cu argumente destinate să-l convingă pe receptor asupra adevărului susținut de cel ce face expunerea demonstrativă). Primele două forme sunt caracteristice stilului beletristic, în timp ce ultimele două sunt utilizate în domeniul diverselor științe, de la cele generale până la acelea foarte specializate. În operele literare complexe, se combină câte două sau mai multe tipuri, discursul narativ cu cel descriptiv, acesta din urmă cu cel expozitiv, argumentativ sau narativ, în așa fel, încât, în schițe, nuvele, romane, piese de teatru, poeme epice dezvoltate, acestea se întrepătrund. Un monolog, de exemplu, poate fi narativ, expozitiv, descriptiv sau argumentativ și poate conține chiar treceri de la un tip de discurs la altul.

Discursul monologic descriptiv corespunde modului de a prezenta în scris locuri, aspecte din natură, ființe (reale sau imaginare), fenomene etc., într-o manieră expozitivă apropiată de pictură. Speciile descriptive recurente sunt **tabloul literar, portretul, panorama** (Alexandru Vlahuță — *România pitorească)*, **natura moartă** etc. Elementele descriptive pot apărea și în creațiile epice, subsumate celor narative; astfel, în nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi, descrierea costumelor domnitorului și al doamnei Ruxanda (alături de portretul acesteia), în capitolele al II-lea și al III-lea, constituie elemente descriptive într-o operă epică. În **genul liric, factorul descriptiv** rămâne **un procedeu fundamental**, până târziu. Simboliștii stilizează imaginile prin sugestii mai ales acustice, de esență muzicală, în timp ce parnasienii desăvârșesc descriptivismul prin imagini intens vizualizate. În literatura română, descrierile de peisaj sunt nenumărate, de la pastelurile lui Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Ion Pillat, George Topârceanu la tablourile în proză ale lui Alexandru Vlahuță, Calistrat Hogaș și Mihail Sadoveanu, maestru al stilului descriptiv. Arta portretului și tablourile de interioare (concepute în manieră descriptivist-balzaciană) sunt ilustrate de Nicolae Filimon (descrierea palatului domnesc, a caselor boierești, la 1810), ca și de G. Călinescu în romanele sale de factură realistă, cu accent pe detaliile arhitecturale și de atmosferă. Există, în fapt, două tipuri descriptive, unul care urmărește **exactitatea** prezentării obiectului/ființei (**descrierea științifică**) și altul care filtrează imaginea reală prin sensibilitatea aperceptivă a scriitorului (**descrierea expresiv-literară**).

Descrierea științifică

„Mai departe, spre inima stepei, se pierd și ultimele tufișuri. Rămâne câmpul gol, fără un pic de umbră. E stepa ierboasă. Omul însă intervine. Schimbă fața locurilor cu ajutorul unuia din arborii cei mai de preț la noi prin foloasele ce le poate da. E salcâmul *(Robinia pseudocacia)*, adus în Europa din părțile de răsărit ale Statelor Unite ale Americii. A ajuns azi un arbore răspândit, folosit de la șes la munte, din stepele răsăritene până la capătul apusean al Europei. Pentru noi e o binefacere. Fără exagerare, poate fi asemănat, ca folosință, cu unii palmieri din insulele Oceanului Pacific, fără de care populația de acolo nu poate trăi, dând umbră, material de construcție și hrană. Așa e și salcâmul la noi. Suferă căldura, seceta, dar nu se lasă biruit nici de frigul iernii.

Pentru locurile uscate, pentru râpi sălbatice, salcâmul e scăparea. Dunele de la Hanul Conachi (Tecuci) ca și cele de la Calafat, prin salcâm sunt țintuite locului. Unde e un deal rupt de nisip, de nu se mai prinde alt arbore, repede este acoperit de salcâm. Iese mai anevoie din sământă; de obicei se pune cu puieți crescuți în școală, parte din pepinieră. Dacă e prins, dintr-un salcâm se naște o tufă, fixând terenul mobil cu rădăcini adânci, răsfirate după umezeală... E folositor prin lemnul tare, de se fac și butuci la roți" (I. Simionescu, *Flora României)*.

Descrierea literară

„Ceea ce umbrea întreaga vâlcea a grădinii era un salcâm uriaș care, la început, pentru că era stufos și înalt, nu se băga în seamă...

Toată lumea cunoștea acest salcâm. Copiii se urcau în el în fiece primăvară și-i mâncau florile, iar în timpul iernii jucau mija, alegându-l ca loc de întâlnire. Toamna, viroaga se umplea de apă, iar în timpul iernii îngheța. Când erau mici, Paraschiv, Nilă și Achim curățau șanțul de zăpadă și gloduri și netezeau cea mai lungă gheață de prin împrejurimi. Lunecușul pornea de undeva din susul grădinii și se oprea la rădăcina copacului. În fiecare iarnă era aici o hărmălaie nemaipomenită. Ajungând la capătul ghețușului, vrând-nevrând, copiii îmbrățișau tulpina salcâmului, lipindu-și obrajii înfierbântați de scoarța lui neagră și zgrunțuroasă. Primăvara, coroana uriașă a salcâmului atrăgea roiuri sălbatice de albine și Achim se cățăra ambițios în vârful lui să le prindă. Salcâmul era curățat de crăci în fiecare an și creștea la loc mai bogat..." (M. Preda, *Moromeții)*.

Interesant este faptul că cele două fragmente se completează reciproc, descrierea geografică a lui I. Simionescu ajutând la înțelegerea mai adâncă a semnificațiilor descrierii literare a salcâmului, arbore sacru, în jurul căruia Marin Preda a construit o mitologie a unității familiei țărănești. Salcâmul este semnul vegetal al **rezistenței în timp**, un copac de preț care fixează pământul alunecos prin rădăcinile lui puternice. Mica proprietate rurală stă gata să se risipească, precum terenul argilos, dacă n-ar fi fost oprit de rădăcinile vânjoase ale pomului statornic și neclintit de furtuni sau viscole. „Iese mai anevoie din sământă", avertizează geograful, crește greu, dar se înalță falnic către cer. Adulților le oferă umbră și răcoare parfumată, copiilor — punct de echilibru și reper în jocurile lor, tuturor — impresia stenică de vigoare invincibilă. Când tatăl și unul dintre fii îl vor tăia, o dată cu doborârea copacului secular și falnic, însăși mândria independentă a neamului Moromete va apune. Îl vor tăia, în loc să-l vândă, deși familia se afla într-o situație materială critică, pentru că salcâmul devenise parte integrantă a vieții acesteia și sufletul nu poate fi vândut nimănui.

Exerciții. Aplicații

1. Conspectați, din volumul *Flora României* de I. Simionescu, fragmentele despre imaginea nucului și a castanului; comparați descrierea lor geografică cu proiecțiile simbolice din *Nucul lui Odobac* de Emil Gârleanu și din poemele *Castanul cel mare, Copacii din sat* de Ion Pillat sau *Copacul* de Ion Barbu (text liric parnasian).

2. Realizați o prezentare simultană a unui loc istoric într-o descriere științifică și într-una literară: de exemplu, Cozia — loc geografic (într-un catalog al monumentelor de artă, sau într-un ghid turistic), loc istoric descris de Grigore Alexandrescu în *Memorialul de călătorie* și evocat în elegia *Umbra lui Mircea. La Cozia*; Rovine — loc geografic / spațiu de legendă al luptei românilor în viziunea lui Mihai Eminescu din *Scrisoarea III*; Podu-Înalt — loc geografic / loc istoric în reconstituirea artistică semnată de Grigore Ureche, Nicolae Iorga și Mihail Sadoveanu; Cetatea Neamțului — loc geografic / imagine expresivă în *Sobieski și românii* de Costache Negruzzi și în *România pitorească* de Alexandru Vlahuță.

3. Alcătuiți și voi descrieri, sub forma portretelor literare, inspirându-vă din fotografiile scriitorilor români, din manualele noastre, sau din imaginile domnitorilor, din cele de istorie, ori din tablourile votive reproduse după frescele de cult din bisericile românești; comparați-le cu diferite surse artistice de portretizare, după modelul: Ienăchiță Văcărescu descris de Alexandru Odobescu; Vasile Alecsandri în viziunea prietenului său, Ion Ghica (din *Scrisori către...)*; Ștefan cel Mare și celebrele sale portrete semnate de Grigore Ureche (în cronica sa) și de Mihail Sadoveanu (în *Frații Jderi)*; Mihai Viteazul în fresca pictată de Costin Petrescu în biserica din Alba-Iulia și în opera *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* de Nicolae Bălcescu.

„Titanul cu inimă de aur"*

Camil Petrescu



Coordonate ale operei

Bălcescu — un erou martir între oameni

Războiul, revoluția, militantismul social și politic formează situații de criză care antrenează personalitatea umană în trăirea unor întâmplări-limită, singurele capabile să probeze caracterul excepțional al celor înzestrați cu vocație eroică. În ***Filozofia substanței***, Camil Petrescu analizează pe larg posibilitățile infinite ale revoluției, observații întărite apoi în prefața din 1931 a dramei ***Danton***. În împrejurările Revoluției din 1793 (din Franța), ca și în cele ale momentului revoluționar de la 1848 (din Țările române), dramaturgul și-a putut găsi toată gama personajelor absolute, pe care, altfel, ar fi fost nevoit să le inventeze artistic. 

* Sintagma din titlu îi aparține lui Perpessicius („Cuvântul", VI, ianuarie, 1932)

Danton

(fragmente)

Scena 2
DANTON, ROBESPIERRE

Tabloul XVI
La Robespierre, într-un birou la Convenție, peste douăzeci de zile.

ROBESPIERRE (*când îl vede intrând pe Danton, rămâne locului plictisit, fără nici un gest, ca un manechin în frac albastru*).

DANTON (*cordial, vine spre el*): Maximilien, am venit cu inima deschisă ca să ne împăcăm: am trecut peste orice.

ROBESPIERRE (*rămâne rece, nu dă mâna*).

DANTON (*cald*): Maximilien, puțin îmi pasă că rămâi așa înțepenit. E o mască. În fond ești un om cu care se poate vorbi… Hotărârea ta de a trimite, în sfârșit, haita lui Hébert la ghilotină…

ROBESPIERRE (*cu buze nervoase*): Hotărârea n-a fost luată „în sfârșit". Comitetele nu au avut nevoie de imboldul nimănui ca să-și facă datoria. (*Cu aluzie la spusa lui Danton*): Și cei care se cred „prietenul" și biciul Comitetului, se înșală…

DANTON (*râzând bonom*): Ți s-au raportat năzdrăvăniile de la masă? (*Se apropie de el prietenos*): Robespierre, nu lua în seamă vorbe de chef…

ROBESPIERRE (*cu umerii drepți*): Ar fi mai simplu să nu faci chefuri într-o vreme când țara sângerează și când trebuie să dominăm pe trădători și corupți prin teroare…

DANTON (*cu căldură și sinceritate, deosebindu-se de Robespierre, ca și îmbrăcămintea lor*): Robespierre, încă o dată îți spun, măsurile acestea teribile erau bune când patria era în pericol și când revoluția era amenințată. (*Gesticulând familiar*): Astăzi — una e biruitoare pe toate câmpurile de luptă, alta domină nediscutat înăuntru… Cu alte cuvinte, și-au împlinit menirea…

ROBESPIERRE (*precis, cu gâtul țeapăn*): Te întreb și azi: ce te face să crezi că revoluția e sfârșită?

DANTON: Pentru că toate țelurile ei sunt atinse...

ROBESPIERRE (*mereu cu ochii mici și buze nervoase*): Adică?

DANTON (*scăzând brusc, violent și amenințător totuși*): Ai dreptate, Maximilien. Țelurile ei nu sunt încă...

ROBESPIERRE (*are un surâs de mort, dar se simte în ceea ce spune o rană ascunsă, lasă să se vadă în el adâncimi de omenie și vis, întrerupe*): Au devenit cumva oamenii mai buni? Sunt pe lume mai puțini săraci?... Au mai multă omenie cei bogați? Se înșală mai puțin? (*Enumeră și așteaptă trist.*)

DANTON (*a rămas întrerupt, cu mâna în aer*): Ai dreptate, Maximilien, țelurile revoluției nu sunt atinse... Piedici mari mai sunt încă în calea lor... (*Viu, grăbit*): Drepturile omului au fost punctul de plecare al revoluției și tu nu le respecți... libertatea de opinie a fost o clauză importantă și tu o calci în picioare, respectarea voinței poporului era dogma revoluției și tu nu vrei să știi de ea, proclamarea unei constituții era punctul cardinal al revoluției și tu îi suspenzi aplicarea. (*Teribil, cu înțeles*): Ai dreptate... țelurile revoluției nu sunt atinse. (*Îl privește groaznic.*) Ia seama, Robespierre.

ROBESPIERRE (*nu ia în seamă amenințarea, cu ochii biruitori, căci are logica cu el*): Da, ai dreptate, Danton, dar acest program fusese realizat chiar sub rege de către partidul constituțional al lui Barnave. (*Perfid, precis, cu ochii de pasăre de pradă, ridicând fraza ca pe un talger de oțel*): De ce ai mai cerut un „supliment de revoluție"? (*Așteaptă.*)

DANTON (*se clatină sub lovitura acestui argument. Pe urmă șovăind*): Pentru că aceia nu erau sinceri... în hotărârea de a aplica legile.

ROBESPIERRE (*a crescut, pare un mort biruitor*): A!!!

DANTON (*îl privește uimit, neliniștit căci nu pricepe ce vrea*): Bine...

ROBESPIERRE (*sentențios*): O revoluție nu e consolidată până când nu e garantată prin sinceritatea oamenilor... și garanția de sinceritate e virtutea. (*Se frânge abătut*). Dar deocamdată virtutea nu poate domni decât prin teroare... (*Cu o imensă tristețe*): Oamenii sunt răi, mincinoși și lacomi... Nu respectă nimic și nu se gândesc decât să-și cultive propriile lor vicii, chiar dacă ar fi să vie după ei potopul... (*Nebănuit de îndurerat, cu gura coclită*): Îi cunosc pe toți și mi-e silă de ei... Sunt virtuoși numai atunci când știu deasupra capului lor cuțitul îngrozitor al ghilotinei. (*Neînduplecat*): Ei bine, principiul unui stat este virtutea, iar până la realizarea ei, teroarea. (*Are ceva limpede și ultim în privire.*)

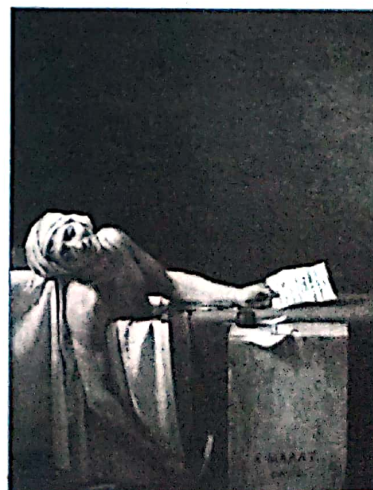
DANTON (*a ascultat pe gânduri, cu mâna la falcă, pe urmă întreabă, — privindu-și unghiile de la mâna dreaptă*): Și după ce ai să cunoști tu oamenii virtuoși? Care, anume, sunt virtuoși?

ROBESPIERRE (*nervos, direct, perfid*): Cred că nu cei care petrec în orgii la Palais Égalité. (*Cu înțeles*): Nu cei care trimit desene murdare fetelor nevinovate.

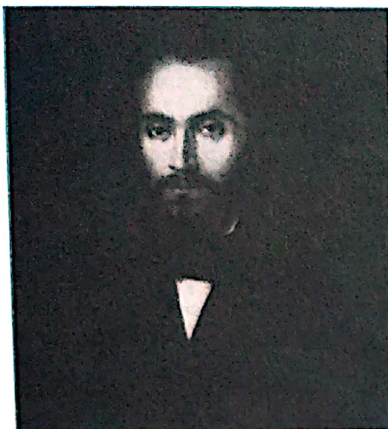
DANTON (*gata să-l lovească, se stăpânește; pe urmă, cu aluzie, viu*): Dar acei care au vicii ascunse? Dar cei care sapă în întuneric? Dar intriganții cu aer de abate? Dar cei care toarnă încet, pe nesimțite, surâzând, otrava infamiei lor? Dar cei care clocesc tăcut ambiții criminale? Pe ăștia cum îi cunoști? (*Insinuant.*) Cum o să-i cunoaștem (*drept, rămâne cu degetele crispate în aer*) ca să-i demascăm? (*Stă ca o statuie un timp, pe urmă după un ocol interior, destins, cald, rugător parcă*): Robespierre, ascultă-mă pe mine... Lasă viața să curgă mai departe. Ea singură e mare... și bună... și dreaptă. (*Cu ochi frumoși*): Lasă, Robespierre, omenirea să iubească, să cânte, să se bucure... Niciodată n-o să vie virtutea ta... Mai întâi că nici nu știm ce e, anume, acea virtute. De ce crezi tu că un om e mai bun, numai pentru că, suferind de stomac, nu poate mânca? De ce crezi că un om care are testiculele uscate e mai bun cetățean decât cel care dă naștere la copii?

▶▶▶ În asemenea condiții extreme, eroismul apare firesc, deoarece poziționarea indivizilor față de întâmplările dramatice și, mai ales, față de moartea care planează asupra tuturor este absolută. Chiar compromisul devine o poziție eroică, fiind la fel de riscant ca și alegerea unei soluții radicale. În plus, eroismul se manifestă și în convingerea sau iluzia fiecărui participant că numai el sau grupul revoluționar din care face parte are menirea carismatică de a salva patria într-un moment de cumpănă. Într-o revoluție, în care răsturnările de situație se succed rapid, se vede cel mai limpede cum se face Istoria, iar opțiunea politică trebuie să fie (ori măcar să pară) sinceră și definitivă.

Prima remarcă este aceea că, în *„reconstruirea dramatică"* a Revoluției Franceze, Camil Petrescu a lucrat în opoziție cu opiniile tradiționale, reevaluând îndeosebi optica asupra personajelor ei; din contră, în reconstituirea Revoluției Române, consecvența dramaturgică în raport cu documentul este riguros păstrată. Astfel, personajele se comportă așa cum însăși istoria le-a fixat profilul inconfundabil sub pecetea ei: recunoaștem radicalismul lui Al. G. Golescu (supranumit Arăpilă), veritabil ▶▶▶



Louis David, *Moartea lui Marat*



Gheorghe Tattarescu, *Nicolae Bălcescu*



dublet al lui Bălcescu prin fervoare ideatică, oportunismul dovedit de I. Ghica și N. Golescu, teatralismul factice al lui Heliade Rădulescu, revoluționarismul în scopuri afaceriste urmărit de Dobrovici sau Hagi Curti.

O figură luminoasă este Tița, sora lui Bălcescu, și ea o eroină absolută, care își refuză dreptul la o viață proprie, ca să-și poate îngriji fratele bolnav. Prezentarea fricțiunilor din Guvernul provizoriu îi asigură dramaturgului posibilitatea de caracterizare a personajelor acestei revoluții incomplete, dar care a avut meritul esențial de a scoate societatea românească din agonia orientală de tip fanariot și din lumea rămasă anacronic feudală. Majoritatea revoluționarilor au fost sinceri pentru cauză, chiar în erorile comise, autenticitatea „substanțialistă" a dramaturgului funcționând și în acest caz.

Documentarea a fost exhaustivă, nu numai din nevoia de rigoare și de verosimilitate artistică, ci și dintr-o revelație lăuntrică, pe care scriitorul a avut-o în mod cert în privința eroului revoluției pașoptiste, singurul față de care intransigentul dramaturg se exprimă, discret, pe un ton encomiastic (mai mult decât laudativ). Figura acestui luptător social, veritabil intelectual, care reunea o gândire politică fundamentată istoric cu o concepție



ROBESPIERRE (*cu febră):* Pofte și vicii!

DANTON (*larg, așezat, cu emoție stăpânită):* Tu ai o inteligență ciudată, Robespierre, dar nu știu cum, e prea, prea geometrică ... A mai fost, în Antichitate, un om cu inteligența geometrică... Era un uriaș. Avea un pat și prindea pe trecători, pe care îi măsura cu patul lui... Pe cei mai scurți decât patul îi întindea până la măsură... pe cei prea lungi, îi scurta de picioare. (*Ridică tonul ca pentru un apel):* Nu măsura poporul francez cu patul ideilor tale... Robespierre... Nu e destul ca să ai o noapte de insomnie și să faci un plan pentru fericirea societății! Tu tragi linii ca un inginer... Dacă nu ți se pare că ai tras destule mai chemi și pe Saint-Just... Dar viața nu merge în cămașa de forță a socotelilor voastre...

ROBESPIERRE (*dur, sticlos*): Și totuși pentru cei nebuni și răi... cămașa de forță e necesară...

DANTON (*cu caldă înțelepciune*): Hei, Maximilien, numai morții sunt cuminți... și oamenii care seamănă cu ei. Cei vii mănâncă, pipăie femeile, asudă, se...

ROBESPIERRE (*ridică privirea să-l întrerupă*).

DANTON: Când un om nu mai poate asuda cheamă doctorul... că dacă nu, începe să delireze... (*ironic*) are „idei"!

ROBESPIERRE (*are o privire de nedumerire și oroare, pe urmă începe să foileteze dosare*).

DANTON (*rugător*): Robespierre, lasă virtutea. Să ne mulțumim să organizăm astfel societatea, încât să ni se pară că prezintă mai multe garanții politice de dreptate... (*Precis):* Acesta-i țelul unei revoluții.

ROBESPIERRE (*la „garanții politice" s-a oprit*): Crezi că e de ajuns?

DANTON: Și cea mai bună garanție politică este că o dată instituțiile republicane fixate, noi, conducătorii, să ne înțelegem frățește... pentru binele patriei (*Cu ochii în lacrimi, cald, frățește):* Robespierre, îți întind din nou mâna...

ROBESPIERRE (*rămâne rece ca un manechin în frac albastru*).

DANTON (*îngrozit, teribil*): Vrei război. (*Abia se stăpânește, comprimă greu ceva în el, pe urmă iar împăciuitor):* Robespierre, vreau să-ți pun o întrebare anume: crezi tu că (*și caută mișcat)* dacă ai să mă duci pe mine și pe toți prietenii mei la ghilotină — să admitem, căci cu tine nimic nu e imposibil — crezi tu că republica va fi salvată? (*Cu un ocol teribil):* Adică vreau să văd dacă ești numai canalie, sau prost... (*Are gura crestată și crispată.*)

ROBESPIERRE (*e lovit în plin, dar rămâne cu privirea ca o lamă*).

DANTON (*lămurește, stăpânindu-se*): Din punctul tău de vedere. Adică: ești sigur că peste o lună, peste două sau peste trei, nu ai să mergi și tu la eșafod lăsând totul pe mâna lui Tallien și a lui Barère? Lăsând republica asta pentru care a curs atâta sânge eroic pe mâna unor farsori de bâlci? (*Așteaptă.*) Ești sigur că ea va dăinui dacă...

ROBESPIERRE (*convins definitiv, ca un fel de loialitate logică*): Da...

DANTON (*încremenește, îl măsoară lung*): Pari sincer. (*Înțelege simplu.*) Ești numai prost. (*Teribil, din prag acum:*) Robespierre, ești cel mai mare dușman al republicii, dar și cel mai norocos... Pentru că eu niciodată nu voi avea tăria să te duc la ghilotină. Cel mult dacă o să fi să te închid într-o casă de nebuni. (*Iese.*) [...]

ROBESPIERRE (*după un timp, sună și către cel care intră):* S-au adunat Comitetele?

Abordarea textului în clasă

- Citiți, dintr-un manual de istorie modernă, despre Revoluția Franceză și comparați apoi faptele reale cu imaginea artistică oferită de piesa de teatru asupra evenimentului istoric.
- Aduceți argumente în favoarea integrării piesei studiate în categoria frescei istorice dramatizate.
- Urmăriți cu atenție scenele în care se confruntă personajele antitetice, Danton și Robespierre; argumentați pro sau contra ideilor susținute de fiecare în parte.
- Reperele de interpretare vă oferă două perspective complet diferite asupra protagonistului și a adversarului său; organizați un proces literar în care să le analizați părerile, comportamentul și acțiunile din punctul vostru de vedere.
- Critica literară l-a comparat pe Robespierre (unul dintre eroii principali ai piesei studiate) cu Gelu Ruscanu (protagonistul dramei *Jocul ielelor);* justificați această apropiere între structura mentală și sufletească a personajelor.

Repere de interpretare

Dramaturgia istorică a scriitorului — un teatru de luptă

Scrisă între 1924 și 1925 (tipărită abia în 1931), drama istorică *Danton,* care evocă năprasnica și sângeroasa imagine a Revoluției Franceze, s-a născut — ca întreaga operă a lui Camil Petrescu — dintr-o intenție polemică, recunoscută de autorul însuși, enervat atât de perspectiva majorității istoricilor, cât și de falsitatea imaginilor din filmele de epocă, dedicate evenimentului major: *„Ceea ce ne-a îndrumat să facem această istorie dramatică este și faptul că în întregime concepția care a dominat celelalte lucrări dramatice ni s-a părut greșită. Aproape în toate, Danton apare numai în ipostază de învins, în preajma judecății la Tribunal. [...] Și, în orice caz, adevăratul Danton nu poate fi închipuit și înțeles fără 10 august, fără respingerea întâii invazii prusace, fără duelul cu girondinii."* În veacul al XIX-lea, imaginea morală și filozofică a Revoluției Franceze a fost impusă de evocarea lui H. Taine — mai degrabă artistică decât riguros istorică — în ale sale *Origini ale Franței contemporane,* urmându-i îndeaproape pe Carlyle și Michelet, și trecând în penumbră efectele sociale ale Revoluției, pentru a insista asupra conducătorilor ei descriși ca niște sanguinari, îndeosebi Danton, văzut drept un impunător, însă grosolan, „barbar". Deși istoricii posteriori au corectat erorile și au restaurat prestigiul individual și colectiv al Revoluției din Franța, viziunea lui Taine, construită cu o sensibilitate reacționară în fața brutalelor schimbări sociale, s-a menținut în parte, scriitorul român polemizând cu cei ce au continuat-o. De altfel, replica artistică este în spiritul lui Camil Petrescu, al cărui teatru întreg, indiferent de subiect și de epocă, rămâne **un teatru de luptă**.

Dramaturgul experimentat s-a ferit, în reconstituirea literară întreprinsă de el, atât de primejdia compensatoare a idealizării eroului, cât și de capcana reabilitării

▶▶▶

socială profund democratică, ce s-a impus în tripla calitate (atât de rar întâlnită), de istoric vizionar, de cercetător în domeniul economic și al vieții sociale, dar mai ales de organizator și participant activ la Revoluție, l-a impresionat pe Camil Petrescu. Pe măsură ce l-a cunoscut din operele sale istorice și economice, din materialele publicate de Dimitrie Sturdza, memoriile lui Ion Heliade Rădulescu, însemnările colonelului Locusteanu, corespondența lui Dimitrie Bolintineanu, scrisorile lui Ion Ghica, precum și din presa vremii, scriitorul a vrut să știe ce anume l-a oprit în realizarea destinului său pe cel care a scris cu atâta luciditate și știință pozitivă despre ***Mersul revoluției în istoria românilor.*** Și pentru că o piesă de teatru, chiar în 15 tablouri, i s-a părut insuficientă, romancierul, de data aceasta, îi va consacra revoluționarului pașoptist trilogia ***Un om între oameni***, rămasă neîncheiată și publicată între 1955–1959 (vol. I–III).

Drama istorică ***Bălcescu*** a apărut în 1948 și s-a jucat, în același an, pe scena Teatrului Național. Reconstituirea istorică se face într-un sens opus lui Carlyle, ceea ce literar corespunde conceptului estetic de „caracter". Textul dramaturgic este redactat în manieră tradițională, autorul său mărturisind că, pentru tehnica dialogului, l-a studiat pe Bernstein, încercând chiar o modelare a limbajului pe tiparul structurii personajelor. În timp ce Danton este privit ca un om excepțional, un individualist aflat mereu în opoziție cu ceilalți, **personajul titular al dramei de caractere** este chemat să încarneze **spiritul unei colectivități**, luptând să înlăture obstacolele ivite în calea revoluției și intrând, astfel, în conflict cu mentalitățile feudale: conservarea privilegiilor, inaderența la progres, insensibilitatea la reformele democratice.

Personalitatea exemplară a momentului istoric pașoptist nu mai este o excepție în veșnică opoziție cu semenii, ci *„un om între oameni"*, expresie a năzuințelor unui popor.

▶▶▶


C.D. Rosenthal, *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății*

postume a acestuia în raport cu viziunea primilor istorici. Chiar învins și ghilotinat, Danton prevestește o evoluție istorică, întârziată numai, dar care nu va putea fi oprită: rezervele de vitalitate ale plebeului coincid cu cele ale categoriei sociale căreia îi aparține și a cărei ascensiune burghezia, momentan, o limitează. Danton cere drepturi colective pentru plebeii din care se va forma muncitorimea și, de aceea, personajul crește la proporțiile simbolice ale unei clase întregi, care încă nu și-a găsit nici drumul și nici mijloacele potrivite ascensiunii, dar care a devenit conștientă de vitalitatea sa activă și vrea să câștige supremația conducătoare: *„Individualismul lui se sublimează într-un individualism al colectivității."* (Pompiliu Constantinescu — *Camil Petrescu: «Danton»*, în *Vremea*, V, nr. 219, 1932). Istoria tradițională l-a imortalizat ca ins sanguinar, primitiv, înrobit plăcerilor de moment, aproape grotesc în masivitatea sa elementară; dramaturgul român a făcut din Danton o voință ordonatoare, o minte de organizator social, o inteligență mobilă, constructivă, diplomată, un patriot iluminat și un spirit democratic atât prin originea sa, cât și prin structura sufletească. Din punctul de vedere al clasei pe care o reprezintă, eroul este **o energie explozivă**, care se va constitui într-o personalitate cu impact istoric atunci când realitatea socială îi va oferi condițiile necesare pentru a se afirma.

▸▸▸ Avantajul istoric al lui Bălcescu este de a fi trăit într-o epocă în care s-a manifestat atât de rara coincidență între opțiunile sale absolute și aspirațiile populare. Dezavantajul major l-a generat nepregătirea forțelor politice chemate să acționeze atunci, pentru înțelegerea reformelor propuse de luminatul gânditor: necesitatea stringentă a reformei agrare și împroprietărirea țăranilor, modernizarea instituțiilor statului, așezarea vieții economice pe fundamente noi, dezvoltarea culturii, crearea unei armate naționale ș.a.m.d.

Interesant este și faptul că piesa de teatru are două personaje principale: **Bălcescu** și **Istoria însăși**. Revoluția Română nu mai este prezentată exclusiv prin momentele ei culminante (precum cea franceză), ci de la miezul ei către epifenomene, până la stingerea totală și la ultimele sale ecouri. Pentru întâia oară, sunt explicate coordonatele social-economice între care s-au derulat evenimentele (precizări inexistente în ***Danton***), iar poporul are conduita unei forțe conștiente de ceea ce revendică, fără acte care să țină de instinctualitatea dezlănțuită. Rând pe rând, sunt aduse în scenă starea jalnică a țărănimii, slobozite teoretic, însă practic legate de marea proprietate, arbitrariul conduitei boierimii, conflictul dintre tineretul progresist, ▸▸▸

Teatrul-frescă între adevăr istoric și ficțiune artistică

Întreaga critică interbelică și postbelică apreciază unanim documentarea riguroasă care a precedat scrierea piesei istorice, impresia de verosimilitate absolută în evocarea epocii revoluționare, replicile care urmează îndeaproape vocile intrate deja în memoria colectivă, atmosfera realist-anarhică, tumultul schimbărilor care se produc cu repeziciune, confruntările dramatice dintre conducătorii marelui eveniment. Și, totuși, autorul nu facsimilează întâmplările reale și pe inițiatorii lor, ci le interpretează, păstrându-se însă în marja adevărului istoric și artistic deopotrivă.

Ca toate scrierile lui Camil Petrescu, și această piesă de teatru are dubla pecete a **livrescului** și a **autenticității**, care au constituit principii de bază ale esteticii și ale artei sale literare. După teatrul social și cel psihologic, a venit și rândul teatrului istoric, în care scriitorul a combinat talentul dramaturgic cu fervoarea dezbaterii ideatice a polemistului, cu delicatețea nervoasă și efuziunile poetului, alături de observațiile lucide și de portretele sugestive aparținând prozatorului.

Cine citește cu atenție piesa observă **importanța didascaliilor**, care depășesc cu mult simplele indicații scenice și regizorale, luminând profilurile personajelor și devenind veritabile compliniri ale replicilor propriu-zise, fapt care asigură dezvoltării subiectului dramatic în sine un evident **caracter epic**. Actualitatea piesei de teatru se datorează, în egală măsură, prestigiului momentului politic la care se referă și virtuozității dramaturgului român, care își precizează intenția de a realiza o *„reconstruire dramatică"*, adică o istorie surprinsă la răscruce, în dramatismul de vârf al convulsiilor ei. Cu modestie, autorul pune accent pe autenticitatea reconstrucției istorice, nu pe ficțiunea literară, conform principiilor sale teoretice.

Însă documentația, verosimilitatea acțiunii dramatice, conformitatea cu adevărul istoric nu înseamnă neapărat și autenticitate umană. Camil Petrescu recunoaște că i se datorează mai ales *„organizarea interioară a întregului material"* și aceasta echivalează cu actul creator validat estetic. Performanța înregistrată cu piesa *Danton* nu se va mai repeta în cazul celei dedicate conducătorului Revoluției de la 1848 din Țara Românească și intitulată *Bălcescu*, deși rigoarea faptică, păstrată între marjele documentului autohton, a fost aceeași. Pentru criticul literar Perpessicius, sinteza rezultată este o capodoperă artistică: *„Când, însă, documentarea își oferă*

toată ramificația ei de sugestii și când pe această vastă arhivă se aplică cutia de rezonanță a unuia din cele mai ingenioase duhuri dramatice, rezultatul nu poate să fie decât acela pe care l-a realizat d-l Camil Petrescu în patetica frescă a Revoluției Franceze, cuprinsă în răstimpul celor 24 de luni convulsive, dintre 10 august și 9 thermidor, cât ține ascensiunea și întredevorarea iacobină." („Cuvântul", VI, ianuarie, 1932) La fel de entuziast se dovedește și G. Călinescu, de obicei rezervat în privința aprecierilor superlative: *„Reprezentabilă sau nu (mai degrabă nereprezentabilă prin excesul de nuanțe și prea multele tablouri), «Danton» este o operă excepțională, un portret de o uimitoare vitalitate. Replicile (întemeiate pe document) sunt sobre, comentariile — adevărate analize." (Istoria literaturii române...).*

Interesantă este și modalitatea de construcție dramatică adoptată de scriitor pentru prima oară. Romanului istoric de tip frescă, cultivat de Mihail Sadoveanu, îi corespunde — în plan teatral — **fresca dramatizată**, impusă ca o necesitate estetică lui Camil Petrescu de însăși monumentalitatea subiectelor abordate: fresca Revoluției Franceze (în *Danton*), a celei românești (în *Bălcescu*) și a epocii literare cuprinse între 1882 și 1912 (în piesa *Caragiale în vremea lui*), veritabilă mărturie despre condiția ingrată a scriitorului de geniu într-o lume nepregătită încă să prețuiască munca fără țeluri imediat utilitare a unui intelectual. Așadar, *Danton* constituie **o piesă frescă** în 20 de tablouri succesive, aproape cât întinderea reală în timp a amplei mișcări sociale (24 de luni), care înfățișează o perioadă de incertitudine anarhică, de nebunie revoluționară, de mobilizare excesivă a forțelor din Franța, de masacre îngrozitoare, de lupte intestine între capii Revoluției, exprimând laolaltă aspirația unui întreg popor către o nouă formă de guvernământ, care nu va fi găsită nici după reacția thermidoriană și care se va înfăptui abia sub conducerea lui Napoleon. În paginile violente și repezi ale piesei, în derularea alertă a tablourilor de epocă, se succed numeroase personaje, dominate de personalitățile dihotomice, Danton și Robespierre, ale căror relații tensionate sfârșesc prin excluderea din istorie și din viață a celui dintâi.

Ipostazele contradictorii ale eroului real și literar

O mărturisire a lui Camil Petrescu, legată de geneza *Jocului ielelor*, este revelatoare atât pentru structura intelectual-sufletească a scriitorului însuși, cât și pentru psihologia tuturor personajelor masculine imaginate de el: *„...A doua versiune a fost scrisă până pe la mijlocul lui iunie și cu ea m-am încâlcit în jocul inextricabil al antinomiilor, în așa măsură, că întocmai ca și eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieții de «jocul ideilor» întrevăzute în sferele albastre ale conștiinței pure, care mi-a apărut încă de atunci ca «jocul ielelor»".* Dramaturgul obsedat de *„jocul inextricabil al antinomiilor"* nu poate crea decât eroi-victime ale ghemului de **contradicții sociale** (Gelu Ruscanu), **sentimentale** (Andrei Pietraru, Pietro Gralla), **istorice** (Danton, Bălcescu).

Însă personalitatea cea mai sfâșiată între tendințe divergente rămâne Danton, o veritabilă răscruce umană de forțe contradictorii, care acționează în același timp din afara și din interiorul său: energic și delăsător, solemn în public și casnic în intimitate sau în reuniunile private, crud și omenește înduioșat, aspru și îngăduitor, dar copleșitor și vital în tot ce întreprinde. Luciditatea critică a psihologului și intuiția artistului au cenzurat informația istorică, oferind cititorilor un Danton eroic între limitele verosimilității literare, stegar al apărării Franței, dar și adept al pactizării, al compromisului politic între clasele sociale, incapabil de jertfa sinelui în favoarea unui țel colectiv, așadar în dubla ipostază de colos și de om obișnuit.

▸▸▸

educat în Occident, și conservatorismul feudal, într-un cuvânt întreg inventarul problematicii social-economice care a provocat mișcarea revoluționară de anvergură. Deopotrivă biografică (folosind scrieri ale contemporanilor, acte de arhivă, lucrări istorice, corespondență, mărturisiri) și panoramică, drama urmează etapele activității revoluționare a lui Bălcescu, sincronizate cu mișcarea pașoptistă în ansamblu. Piesa devine, implicit, o radiografie a epocii (ca și *Danton)*, evenimentele evocate, atmosfera incendiară, personajele în acțiune respirând autenticitate deplină. **Majoritatea personajelor** sunt atestate documentar și Camil Petrescu le face **exponențiale** (câtă deosebire față de eroii lui individualiști!), pentru că fiecare dintre ele fixează — în desfășurarea conflictului — gesturi caracteristice pentru clasa, categoria sau gruparea socială pe care o reprezintă, fiind interesate deopotrivă de soarta colectivității naționale într-o clipă de răscruce istorică. În consecință, Bălcescu dialoghează când cu exponenții boierimii reacționare, când cu cei ai țărănimii, ai breslelor, ai armatei, ai clerului ori cu personalități distincte de talia lui Heliade Rădulescu, Tell, Golescu și alții. Cele 15 tablouri ale frescei istorice sunt concepute ca tot atâtea episoade, care urmează linia biografiei conducătorului Revoluției de la 1848, din tinerețe până la prematurul său sfârșit, petrecut în exil, la Palermo.

În unele tablouri, soluția aleasă este de o mare inventivitate, reliefând plastic contrastele la toate nivelele: scena, împărțită în trei compartimente, sugerează — concomitent — straturi sociale diferite sau opoziții cu caracter politic între personajele aflate în conflict: astfel, succesiunii firești a replicilor i se adaugă simultaneitatea imaginilor teatrale. Numai în felul acesta pot apărea, vizualizate scenic, mulțimile în contact direct cu cei care le oprimă. **În ambianța scenică tridimensionată**, figura lui Bălcescu capătă pregnanță tocmai

▸▸▸


prin contrast. Bălcescu rămâne tot o **natură problematizantă**, un personaj care nu concepe să trăiască și să acționeze decât în conformitate cu imperativele conștiinței sale, însă cu deosebirea majoră că ceea ce îl preocupă nu este experimentarea lărgirii sinelui, ci rezolvarea **problemelor vitale ale existenței colective.** El are nu numai un simț teoretic al istoriei, ci și practic, văzând, de pildă, în exproprierea marilor latifundii și împroprietărirea țăranilor calea obiectivă și logică de rezolvare a problemei agrare.

În situații dilematice, eroul alege soluția de interes general, fapt ce denotă condiția sa de om politic. Acceptă sacrificiul personal fără ezitare: întemnițat, ar fi putut scăpa semnând o umilitoare cerere de grațiere, care ar fi atenuat suferința mamei și nefericirea surorii lui (logodită cu un individ laș și oportunist), dar refuză. Dincolo de sine și de familie, se află un popor întreg de care și-a legat destinul și sensul luptei sale.

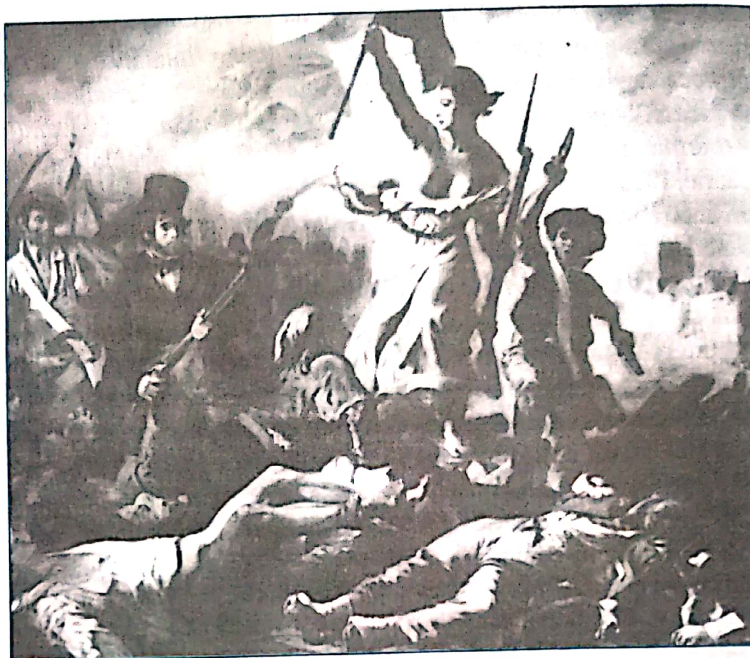
Așadar, Bălcescu este altceva decât toți eroii lui Camil Petrescu, nu numai **ideologic**, dar și prin **etica asumată**, care rămâne aceea a luptătorului în numele unei lumi mai drepte, destinate celor mulți, și, tocmai prin aceasta, cu adevărat democratice.

Mărturisiri

— Se înșeală doctorii. Nimic nu mă poate face bine decât acest pământ românesc, pe care nu l-am călcat de patru ani...

Dacă mi-ar îngădui Știrbey să cobor, aș merge pe jos până la București, pentru ca să simt pământul sub tălpi... Să mă lovesc de toate glodurile drumului...

Camil Petrescu, *Bălcescu*, tabloul XV, scena I


Eugène Delacroix, *Libertatea conducând poporul*

Complexitatea piesei de teatru îngăduie, deopotrivă, interpretarea acțiunilor contradictorii ale protagonistului într-un **dublu sens**: **pozitiv** sau **negativ**, în favoarea acestuia, ori împotriva atitudinii sale în ansamblul ei.

În primul caz, el este un plebeu (condiție ce îl apasă ca o tară socială), înzestrat cu vocația luptei pe baricade, care iese din anonimat și ajunge unul dintre comandanții Revoluției Franceze. Patetismul său oratoric, impresia de forță colosală, pofta de viață și de răzbunare, caracterul sangvin și frust sunt pe placul mulțimii care îl urmează la început și îi legitimează primele victorii. Dramatismul personajului se naște din conflictul unei dualități intime: bărbatul viguros stă mereu în calea omului politic. Animatorul revoluționar și, concomitent, organizatorul unor momente politice de succes este subminat de **un demon al senzualității**. El se dovedește un pasional în tot ce face: iubește revoluția, poporul în mișcare, femeile, cu aceeași nesecată intensitate. Robespierre nu l-ar fi decapitat, dacă nu i-ar fi dezavuat punctele nevralgice. Ipocrit sau auster prin vocație, călăul își justifică asasinatul politic prin înseși erorile născute din datele temperamentale ale rivalului său. În această variantă de interpretare, **Danton cel atât de omenesc în toate manifestările lui** ajunge victima incoruptibilului Robespierre, inuman în răceala logicii sale impecabile și în austeritatea lui rigidă. El confundă virtutea cu viața însăși și, într-o didascalie metaforică, dramaturgul îl descrie — parafrazând un celebru vers al lui Ch. Baudelaire (*„Urăsc mișcarea care deplasează liniile")* — drept un individ *„convins, rece, fără mișcări care deplasează liniile"*. Spirit realist, dar adaptabil, Danton nu suportă formulele prea abstracte ale raționalistului său camarad de arme, recunoscând că se află la antipodul acestuia: *„Eu sunt un om al concretului"* (tabloul al XVI-lea, scena a II-a), legat de nevoile sale organice, debordând de o senzualitate sănătoasă, întrebând firesc, după ce s-a întors de la un moment istoric epocal (lovitura de stat de la 10 august), dacă i s-a așternut patul, ori trecând — fără tranziție sufletească — de la pescuit la conflictele acerbe din Convenție.

Cei doi eroi antitetici, înainte de a deveni adversari pe scena politică, sunt incompatibili ca oameni și, poate, ca bărbați. Pasionalitatea senzuală a lui Danton îl irită pe Robespierre, fie puritan din vocație și nevoie de sacrificiu, fie abstinent din cauza unei frigidități structurale (sau chiar a unei impotențe tăinuite). Excesul de vitalitate își are și reversul într-o sațietate care îl îndeamnă la indolență vegetativă.

Astfel, în Danton pulsează mereu o tensiune care ajunge repede la saturație și, o dată satisfăcut orgoliul lui în plan istoric (plebeul nu are continuitate de lungă durată), reintră în aprigile necesități ale apetitului său biologic masiv: *„Vina lui tragică stă într-o plictiseală organică de a deține un rol permanent de actor într-o dramă istorică"* (Pompiliu Constantinescu — op.cit.). Prin urmare, el este un om politic înnăscut, nu construit printr-un efort de voință ca Robespierre, sublim pe creasta revoluției, dar care se încurcă în instinctele omului pur și nu poate renunța la satisfacțiile imediate și nici la tabieturile după care a tânjit întotdeauna. Orgiile compromițătoare, fascinația pentru aristocratismul pe care tocmai l-a distrus (numai așa se explică admirația plebeului pentru d-na de Roland, aidoma celei trăite de Andrei Pietraru față de Ioana Boiu sau de Julien Sorel în preajma d-nei de Renâl), pactizarea intermitentă cu regalitatea decapitată, retragerea frivolă din miezul evenimentelor, la țară (în compania celei de-a doua soții, Louise), îl fac să piardă legătura directă cu mersul revoluției. Danton părăsește de bunăvoie destinul eroic, sperând să-și salveze dimensiunea umană. Conștient că este un înfrânt în plan politic, vrea cel puțin să moară cu o demnitate pe măsura istoriei pe care o trăiește, atitudine care îl așază peste oameni și împrejurări.

Eroarea politică — anulată de umanitatea jertfei de sine

A doua interpretare echilibrează pozițiile celor doi adversari, pentru că îi acordă lui Robespierre dreptate politică, iar lui Danton — justificare în sens strict omenesc. Cu toate defectele lui, iacobinul Robespierre simte necesitatea istorică de a ieși din anarhia revoluționară, față de care masele — ajunse la saturație revanșardă — își exprimau deja dezacordul, de a asigura legitimitate schimbărilor petrecute, căutând o formă nouă de organizare politică și de guvernământ postrevoluționar. În timp ce Danton se vrea un Proteu al revoluției permanentizate, Robespierre își propune să creeze instituțiile unui stat modern. Mărginit, ambițios, rece, inuman prin însăși limitarea voită sau nu a vitalității sale, Robespierre rămâne constant în gândire și în acțiune, stăpân pe fapte, echilibrat, tocmai prin faptul că nu este solicitat de impulsuri divergente. El stoarce o situație până la consecințe absurde, dar n-o abandonează. În timp ce Robespierre a invocat imperativele rațiunii, Danton a făcut apel la sentimentele și la instinctele mulțimii, a dinamizat sufletul străzii, reușind să se impună numai ca om al intuițiilor de moment și al soluțiilor practice. Consecvența lui Robespierre traduce exact obiectivele revoluției din acel moment. Caracterul său inflexibil, cultul pe care l-a consacrat rațiunii — cu riscul de a părea un fanatic — corespundeau cerințelor istorice. De logica rece, neiertătoare a gândirii Incoruptibilului, Revoluția Franceză avea nevoie ca să zdrobească împotrivirea aristocrației, șovăiala girondinilor, intervenția armată străină și pretențiile egalitare ale hebertiștilor. Este **omul de stat** prin definiție, în timp ce Danton rămâne **omul politic** al unor încleștări sociale momentane. Spiritul revoluționar dărâmă, în vreme ce omul de stat reconstruiește cu răbdare temeinică.

Din această perspectivă, **sensul eșecului lui Danton** nu se limitează la obsesia simțurilor, la *„erotismul excesiv căruia îi datorează încarcerarea sa în instinctualitatea femeii"*, așa cum s-a susținut de către o parte a criticii (P. Constantinescu, op. cit.), el are și o explicație mai profundă: **eroarea de judecată istorică** și de **comportament politic inadecvat**. Din acest punct de vedere, Robespierre îi este superior și el poate întruchipa intelectualul obstinat care a văzut *„jocul ielelor"*. Lui Danton, jertfa de sine (ca a lui Bălcescu, de pildă) îi este complet străină. El se manifestă pur și simplu, nu se autocenzurează niciodată. Atmosfera conspirativă îi place, nu face nimic să iasă din anarhie, să eșafodeze un

Bălcescu versus Danton

Când citim cele două piese, comparația între protagoniștii lor se impune de la sine. **Dimensiunea temperamentală**, esențială la eroul francez, dă prioritate **celei caracterologice**, în portretizarea revoluționarului român. Danton este **pasionalul** (până la arderea completă a vitalității sale), Robespierre — **raționalul** (până la uscăciune sufletească și fanatism steril), iar Bălcescu — **echilibratul** care reconciliază contrariile.

Dacă primii doi au fizionomii contradictorii în sine și între ele, cel de-al treilea arată un profil uman și politic armonios. Pe Danton sentimentul revoluționar îl determină să înființeze tribunalele, unde îi decapitează pe contrarevoluționari; apoi, generozitatea îl îndeamnă să-i pună în libertate pe unii condamnați și să obțină grațierea d-nei de Roland. Pasionalul alunecă ușor în epicureism: îi place compania femeilor frumoase și se desfată cu prânzuri pantagruelice. În acțiune, verbul său este exploziv și gestul — dictat de instinctul momentan de atac sau de apărare. Tactic, se adaptează ușor, știe să se plieze necesităților, iar natura lui versatilă îl face să-și însușească mimetic stări de spirit străine de firea lui. Robespierre este auster, un raționalist împătimit, un fanatic al ideilor geometric aplicate. De fapt, numai el a înțeles mersul istoric ascendent al evenimentelor din Franța revoluționară, dar, prin legea contrastului artistic cu adversarul său, autorul dramei îl condamnă la dezumanizare.

Bălcescu ține dreaptă cumpăna între **pasionalitate și rațiune**: cea dintâi nu înseamnă vibrație carnală, ci febrilitate în trăirea intensă a ideilor sale; cea de-a doua nu se transformă nici în încăpățânare, nici în fanatism ideologic, pentru că este pusă sub controlul temperanței și al justificării practice. Lucid, febril, hrănit cu lecturi istorice, el însuși autor de istorii și de opere economice, capabil să vadă prioritățile momentului, să privească evenimentele din perspectiva legilor obiective, democrat convins, om de o rară distincție sufletească, inapt să se plieze

▶▶▶



convențiilor politicianismului, ori să se bucure de efectele imediate, însă ineficiente în timp ale demagogiei populiste, toate ne fac să înțelegem de ce Camil Petrescu a acordat atâta vreme și efort descifrării personalității așa de complexe aparținând lui Nicolae Bălcescu.

Eroarea lui constă tocmai în vizionarismul care-l face să vadă prea departe evoluția lucrurilor în timp, impunându-i un comportament tranșant, care nu cunoaște nici calea de mijloc, nici temporizarea unor măsuri cu efecte imediate negative. Intransigența, radicalismul în acțiune, ideile lui prea novatoare pentru spiritul învechit al epocii l-au izolat, conducând — împreună cu ezitările moderaților — la înăbușirea revoluției, la exilarea sau la moartea celor mai buni dintre camarazii lui de luptă.

Din punct de vedere istoric, dar și literar vorbind, Bălcescu impresionează cu atât mai mult, cu cât imensul lui sacrificiu nu a putut fi alinat de nici o satisfacție imediată. Dimpotrivă, cu luciditatea dureroasă a vizionarului (și a omului grav bolnav), știe că marile reușite vor veni abia după ce el nu va mai fi. Eroul românilor moare, aureolat de un sentiment — pe care Danton nu l-a cunoscut niciodată — datorat conștiinței că **orice ideal național își cere martirii lui**, iar Nicolae Bălcescu se numără printre ei.

Bibliografie

- Liviu Călin, ***Introducere la Camil Petrescu. Opere***, vol. I, Editura Minerva, Colecția „Scriitori români", București, 1973.
- Alexandru Paleologu, ***Spiritul și litera***, Editura Eminescu, București, 1970.
- Irina Petraș, ***Proza lui Camil Petrescu***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

alt sistem social. El nu poate ajunge un om de sacrificiu, de ascetism sufletesc, de abstinență chiar, nici de concentrare a tuturor forțelor sale în vederea împlinirii unui țel colectiv, așa cum procedează cu sine Nicoară Potcoavă, în viziunea lui Mihail Sadoveanu. El trădează sensul revoluției pe care a inițiat-o, nu îndeplinește revendicările populare pe care le-a clamat inițial, nu mai este un personaj reprezentabil al unei categorii sociale oprimate, ci o individualitate care își consumă vitalitatea cu care natura a înzestrat-o. Inconsecvențele, șovăielile, chiar interesele materiale îi subminează autoritatea de șef politic pe termen mai lung.

Criticul Ovid S. Crohmălniceanu îl sancționează fără menajamente: *„Camil Petrescu surprinde admirabil tragismul revoluției burgheze, în punctul unde ea nu mai poate cuprinde aspirațiile generale ale mulțimii care a înfăptuit-o și trebuie să se rezume la a satisface doar interesele unei clase. Eroul întruchipează, cu o rară concretețe, această distorsiune dureroasă. El e un titan pocit, măreț și meschin totodată. Umanitatea lui îmbracă forme grandioase, ca să revină apoi automat la cercul îngust al preocupărilor mărunte și al micilor satisfacții domestice"(Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1972).

Și, totuși, Danton este conștient că: *„Un titan nu se poate ascunde... Ba încă mai multă teamă inspiră, când nu-l vede nimeni... îi neliniștește pe toți."* El și-a asumat un rol impozant și, când acesta s-a încheiat, titanul trebuie să iasă din scena istoriei. Dar el nu poate pleca ori fugi ca un obscur conspirator. Ar fi avut posibilitatea de a scăpa emigrând, dar n-o folosește. Are conștiința grandorii propriului rol și i se conformează: *„Când patria e în primejdie, e mai bine să condamnăm un nevinovat decât să scape cel periculos."* O revoluție își fixează rolurile ei și Danton-Uriașul și l-a jucat pe al său până la capăt. Dispare așa cum a trăit: spectaculos și măreț, chiar în tragedia finală a decapitării lui.

Exerciții de redactare și compoziții

- Concepeți un eseu nestructurat, în care să analizați importanța și expresivitatea artistică a didascaliilor mai ample din piesa *Danton*; comparați-le cu cele observate în *Jocul ielelor*.
- Realizați un studiu de caz cu tema: „Danton, un învingător sau un învins al istoriei în Revoluția Franceză?"; extindeți întrebarea problematizantă și asupra lui Nicolae Bălcescu, eroul Revoluției Române de la 1848.
- Folosind informațiile cuprinse în compunerea de sinteză despre teatrul lui Camil Petrescu și adăugând propriile voastre constatări, alcătuiți un eseu nestructurat despre modernismul și modernitatea acestuia; puteți extinde observațiile și asupra prozei lui Camil Petrescu, pe care ați studiat-o în clasa a X-a.
- Drama istorică românească are o îndelungată tradiție în literatura națională: *Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu, *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila, *Apus de soare* din trilogia dramatică semnată de B.Șt. Delavrancea se înscriu printre izbânzile speciei artistice; citiți, la alegere, una dintre aceste piese de factură romantică și comparați-o cu drama istorică modernă a lui Camil Petrescu.
- Utilizând toate informațiile (primite de-a lungul celor trei clase de liceu) despre opera în proză și dramaturgică aparținând lui Camil Petrescu, elaborați o compoziție de sinteză cu tema: „Drama intelectualului, născută din mitul conștiinței ca reprezentare umană exemplară, în gândirea scriitorului român și a eroilor săi".

Modernism și modernitate din perspectivă dramaturgică

Sistematizări, sinteze, conexiuni

Dama

În ciuda multitudinii domeniilor artistice și a celor conexe în care s-a impus deopotrivă, Camil Petrescu rămâne, în primul rând, un om de teatru. Piesele scrise, treisprezece la număr (*Jocul ielelor* — prima versiune din 1916, refăcută succesiv în 1918 și 1945, *Act venețian*, 1919, *Suflete tari*, 1922, *Mioara*, 1923, *Danton*, 1924–1925, publicată în 1931, *Mitică Popescu*, 1925–1926, *Casa din Snagov*, 1926, *Iată femeia pe care o iubesc!*, 1943, *Bălcescu*, 1946, tipărită în 1948, *Prof. Dr. Omu vindecă de dragoste*, *Caragiale în vremea lui*, 1956, *Dona Diana*, *Roata norocului* — neterminată), opiniile despre teatru, cronicile dramatice, observațiile despre arta scenografică, regizorală, ca și despre interpretarea actoricească, teoriile despre teatru sincronizate cu perspectiva modernistă a dramaturgiei europene (în eseul *Modalitatea estetică a teatrului*, din 1937), completările erudite, polemice (la mai vechiul *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, din 1926) făcute în „Addenda la falsul tratat" (care încheie volumul al treilea din ediția definitivă de *Teatru*, din 1947) alcătuiesc, împreună, o contribuție esențială de **creație dramaturgică** în sine și de **problematică teatrală** (în privința căreia autorul modern i-a continuat pe Nicolae Filimon — unul dintre primii noștri cronicari dramatici —, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu — în publicistica teatrală —, I.L. Caragiale). Așa cum semnalează cu temei Perpessicius: *„Teatrul a fost și a rămas pasiunea* maîtresse (subl. a.) *a vieții și a carierei literare a lui Camil Petrescu*". [...] ***La început a fost teatrul*** [s.a.], *ar putea fi un aforism, egal în semnificație celui*



Bucureștii de altădată, fotografie de epocă

Dosar critic — istoria receptării operei unui scriitor

● Pompiliu Constantinescu — ***Danton*** (Cronică literară în „Vremea", V, nr. 219, 1 ianuarie 1932)

„În actul al V-lea se-ncordează astfel marea dramă a lui Danton, conștient de resorturile lui frânte, resemnat într-o demnitate istorică ce-l înalță peste oameni și împrejurări. Narative și analitice, cele patru acte anterioare creează tipul masiv al eroului, până în punctul culminant al carierei lui politice.

Omul, înfășurat în umbrele morții, dezaxat în fața perfidiei sanguinare a „incoruptibilului", își joacă epilogul cu simplitate înaltă, cu cinism cuceritor, cu izbucniri abrupte și mai ales cu un simț al grotescului care-l calmează în preajma morții dezgustătoare. În ultimul act, d-l Camil Petrescu își dovedește toată stăpânirea pe viziunea sa dramatică, cu patetism acumulat prin reacțiuni interioare, fără melodramă și teatralism exterior. Realismul psihologic, pe care-l găsim ca notă diferențiată a talentului său dramatic, îl menține în cercul unei emoții tragice, veridice și adânci.

Există, în toată opera d-lui Camil Petrescu, o intuiție unitară a omului. Bărbatul lucid și activ, ambițios și individualist e înfrânt de obsesia simțurilor și încarcerat de instinctualitatea femeii. Danton a crescut din plasma eroilor săi, a lui Andrei Pietraru, din *Suflete tari*, și a lui Gheorghidiu, din *Ultima noapte de dragoste*... În frecvența acestei intuiții, smulsă din

▸▸▸



spectacolul biologic al destinului uman, personajul lui Danton se-nalță cu o statură dominantă.

O reconstituire dramatică a unei epoci istorice nu se poate dispensa de culoarea locală. Antiromantic și antiliric, d-l Camil Petrescu nu recurge la fastul pitoresc și decorativ al dramei istorice pentru a fixa atmosfera timpului. De atlfel, apropierea și informația abundentă asupra eroilor Revoluției Franceze alungă negurile enigmatice în care se drapează personagiile medievale. În acest caz, culoarea locală e întocmită prin fizionomia intelectuală și mișcarea timpurilor, cu raportări autentice din discursurile epocii sau din vorbe rămase istorice. Încadrarea în psihologia precisă a individualităților și în mentalitatea timpului sporește caracterul de veracitate psihologică a eroilor, deși impune dramei lungimi neconforme cu economia genului dramatic." [...]



Edgar Degas, *Balerina verde*

● G. Călinescu — ***Istoria literaturii române... (1941)***

„Grija autorului e de a nu melodramatiza niște evenimente așa de încordate în ele însele, de a nu face din revoluționari eroi de teatru. Dramatismul e scos din faptul diurn și din valoarea intrinsecă a evenimentelor. Mai ales complexitatea oamenilor Revoluției, amestecul de fanatism și frică, de ingenuitate și intrigă, de milă și ferocitate este cu atenție studiată. Danton e un burghez bonom, soț bun, politician ferm, fără șovăiri sentimentale,



biblic, ce s-ar potrivi de minune nu numai autorului dramatic, dar și cronicarului, regizorului, teoreticianului și directorului de teatru, ce Camil Petrescu a fost, rând pe rând, cu egală strălucire și mai ales cu aceeași totală dăruire de sine" (*Camil Petrescu și teatrul*, în „Luceafărul", II, 14–15 iulie 1959). De aceea, creația lui în domeniu cu siguranță domină istoria teatrului, unde i-a avut contemporani pe Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Al. Kirițescu, George Mihail Zamfirescu, Victor Ion Popa și pe alți dramaturgi notabili.

Se cuvine să facem disocierile necesare între **modernism** și **modernitate**. Prima noțiune de teorie literară (derivată de la cuvântul „modern", provenit din fr. *moderne*, lat. *modernus* — „recent, de curând, actual") exprimă o tendință estetică novatoare, opusă **tradiționalismului**, manifestată — în literatură, ca și în celelalte arte — la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. Modernismul este o mișcare culturală amplă, care a cuprins ansamblul curentelor postromantice (de la simbolism, expresionism, până la suprarealism și constructivism), presupunând un nou spirit în conținut și experimentând diverse tehnici privitoare la forma operei artistice. În critica literară națională, termenul ca atare este utilizat de E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, unde îl definește ca *„un principiu de progres"* și îl asociază cu „sincronismul". Prin ambii termeni propuși, criticul susține necesitatea ca literatura română să părăsească tradiționalismul sămănătorist și să se înscrie în modernitate, preluând cele mai noi forme promovate de literatura europeană. Conform teoriei sincronist-moderniste, numai ieșirea din izolarea cultural-tradiționalistă și interdependența culturilor generează un spirit comun al veacului.

Modernitatea literaturii române coincide, istoric, cu perioada de tranziție din jurul anului 1830. În limbajul criticii literare, „modern" tinde adesea să fie sinonim cu „actual, contemporan". Calitatea unei opere literare de a fi actuală nu este impusă neapărat de momentul producerii ei în epoca contemporană, ci de acuitatea și de interesul stârnit prin originalitatea problematicii sale, prin curajul autorului ei de a se desprinde de reguli, tradiții și convenții, prin adecvarea la mentalitatea vremii, chiar la spiritul mai larg al timpului decât epoca strict vizată. Caracterul modern al literaturii privește, deopotrivă, spiritul general al operei, conținutul ei particular de idei, structura adoptată și mijloacele artistice novatoare care îi asigură forma originală. În spiritul succintelor observații teoretice făcute, **Camil Petrescu este un scriitor adept al modernismului și al modernității în același timp.**

Modernitatea dramaturgică a lui Camil Petrescu, ca și aceea a prozei sale, nu trebuie căutată cu obstinație în modelele sale estetice. Desigur că în primele piese se citesc reflexe de etică ibseniană, că *Suflete tari* este o dramă stendhaliană și cu influențe din *Iulia* de A. Strindberg, că exemplul teatrului scris de Luigi Pirandello a fost urmat în piesa *Iată femeia pe care o iubesc*, că poate fi detectată tehnica viguroasă lui Henry Bernstein (autor dramatic francez) în modalitatea compozițională a pieselor de factură istorică adoptată de autorul român, dar nu filiația cu diverse modele europene asigură în profunzime spiritul modern al operei lui Camil Petrescu. Acesta trebuie căutat, în primul rând, în noutatea principiilor artei literare, pe care scriitorul le respectă și le aplică în toată creația sa. Pentru el *„arta nu e distracție, ci mijloc de cunoaștere"* (*Teze și antiteze*), iar rolul primordial al scriitorului este *„să sporească conștiința în lume"* (*Nuvele*), adică să contribuie la dezvoltarea cunoașterii lumii și a universului lăuntric al omului. Sincronizând literatura cu progresul științelor, îndeosebi cu filozofia și cu psihologia, pe urmele lui E. Husserl și H. Bergson, Camil Petrescu a făcut cel dintâi pas către modernitatea de conținut a literaturii sale și a mutat acțiunea (dramatică, epică) din exterior în conștiința personajelor. În consecință, piesele lui aduc pe scenă nu acțiuni, ci **drame de conștiință**. Ciocnirile dintre personaje (chiar și în teatrul istoric) nu implică atât



Bucureștii de altădată, fotografie de epocă

fapte, cât modalități diferite de a înțelege și, mai ales, de a asuma realitatea. Răsturnările dramatice le creează, nu schimbările situaționale — ca în teatrul clasic, — ci **revelațiile produse succesiv în conștiință**. Celebra deviză: *„Câtă luciditate, atâta conștiință, câtă conștiință, atâta pasiune și, deci, atâta dramă!” (Jocul ielelor)* nu trebuie înțeleasă în sensul pasionalității afective, ci în sensul implicării conștiinței umane în dezbatere, al febrilității puse în trăirea cu patos a Ideilor.

A doua formă de modernitate în conținut se realizează o dată cu aducerea în prim-planul dezbaterii dramatice **a intelectualului**, cu problematica sa specifică. Este interesant și faptul că autorul n-a ales — ca marii prozatori contemporani cu el (Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu) — anumite structuri sociale ori straturi ale societății (sat, oraș, târg de provincie etc.), pe care să le prezinte în ansamblul trăsăturilor caracteristice, obținând opere monografice, ci a preferat să surprindă căile posibile ale dialogului între clasele sociale, îndeosebi să analizeze blocajele ivite în comunicarea lor.

Dar cine este intelectualul în viziunea lui Camil Petrescu? Un gânditor lucid care problematizează existența, neacceptând ca alții s-o judece în locul său, ori să o trăiască așa cum i-a fost dată: *„Să te consideri spectator indulgent și amuzat al lumii acesteia pline de infamie și prostie e să faci parte din ea, să beneficiezi de infamiile ei, având aerul că-i ești superior”* (Ștefan Gheorghidiu, *Ultima noapte de dragoste...*). Așadar, prin intelectual, scriitorul nu-l vizează pe deținătorul unor posturi înalte, ori pe cel care posedă o diplomă care-i atestă un nivel superior de pregătire, nici pe individul capabil de tranzacții și compromisuri, integrat într-o oligarhie (cum apare în proza lui Cezar Petrescu); intelectualul adevărat nu-și amanetează conștiința ca pe un obiect de vânzare, nu-și vinde cultura câștigată în ani mulți de studiu, nu admite să sporească, în vreun fel, nedreptatea lumii; este cel care postulează supremația inteligenței, pune lumea în probleme și **își asumă răspunderea care îi revine prin însăși condiția sa umană**. El poate fi student (Ștefan Gheorghidiu), avocat sau inginer și militant politic (Gelu Ruscanu, Praida), ziarist (G.D. Ladima), comandant de oști (Pietro Gralla), conducător politic (Danton, Robespierre, Bălcescu), bibliotecar și istoric (Andrei Pietraru) etc. Ceea ce-l preocupă pe autor sunt relațiile, cel mai adesea polemice sau incompatibile, între



disprețuind formalismele și paperaseria [scriptologia, hârțogăria], suflet suav în intimitate, tată de familie fără puritanism. Trecerea de la pescuit la lupta în Convenție se face în chip firesc. Totul e plin de adevăr sufletesc de cea mai rară pătrundere. Danton apare la începutul piesei cu șervetul la gât, ieșind din sufragerie, și în această ținută sunt puse la cale întâmplările istorice ale Revoluției. Soția lui Danton leșină în așteptarea loviturii. Danton, întorcându-se biruitor, pică de somn și întreabă casnic: «Ce-i asta?... De ce nu mi-ați făcut patul?». În plină încordare ministerială, el are timp să-și aducă aminte că era odată pasionat de Shakespeare și să răsfoiască o ediție. La Arcis sur l'Aube, Danton prinde crapi, dă sfaturi la bucătărie, joacă tric-trac cu un Louboulot. Și în tot acest timp, mintea lui, obsedată de Franța, e frământată de vaste probleme. Scenele magistrale sunt numeroase. Iată pe acelea din care constatăm că toți conspiră și se suspectează. Grangeneuve se oferă să facă pe victima regaliștilor, lăsându-se ucis; Chabot reclamă el această onoare. Sublim! La plecare, discret, Danton pune pe Chabot să-l spioneze pe Grangeneuve. În acest timp, Marat se ascunde după perdea. Un X emisar al regelui vine să ceară sprijinul lui Danton. Acesta nu-l oferă, dar se vede că nu-i străin de Curte. Exaltare sinceră, mistificație, politică și trădare.” [...]

● Ovid S. Crohmălniceanu — ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, ediția a II-a, revăzută, 1972

„...În Gelu Ruscanu, în Pietraru, în Gralla, Camil Petrescu se recunoaște. Și, polemizând cu felul de a gândi al acestor personaje, el se luptă cu propriul său spirit. Luciditatea scriitorului implică astfel o răsucire dureroasă. Camil Petrescu trăiește împreună cu eroii săi clipa crudă a demistificării și cunoaște asemenea lor amărăciunea trezirii. E alături de Andrei Pietraru, care se omoară disprețuind-o pe Ioana, de Gelu Ruscanu, care acceptă




scârbit că, o dată ce s-a făcut o breșă în sfera pură a conștiinței, pe unde a trecut guzganul, poate să treacă acum și șoricelul; de Gralla, care simte surpându-se în el un munte.

Crisparea dureroasă rezultă din decizia eroică a dramaturgului de a-și sili cu orice preț spiritul să se miște sub regimul totalei lucidități. Cum desprinderea conștiinței de fantomele ideilor pure nu s-a consumat complet, actul se transformă în sfâșiere.

Cu Danton, Camil Petrescu a încercat să opună eroilor săi fascinați de «jocul ielelor» o minte obișnuită să gândească altfel. Uriașul, care domină Convenția, gândește exact contrar ca Gelu Ruscanu. «Eu sunt un om al concretului» — spune eroul (*Danton*, taboul al XVI-lea, scena a II-a). Deci, în locul rațiunii reci, inflexibile, a incoruptibilului Robespierre, intuiția vie, mobilă, încărcată de bogăția realului. În locul austerității fanatice, pofta de somn, de pescuit, de petrecere, de dragoste... În locul unei drame iacobine: ***Jocul ielelor***, antiteza ei, drama lui Danton.

Spiritul polemic în care a conceput Camil Petrescu această piesă forțează adevărul istoric. Eroii devin principii ale unor atitudini umane fundamentale, autorul imaginându-și-i adesea cu totul altfel decât ni-i închipuiam. Interpretarea comportărilor lui Danton sau Robespierre proiectează obsesiile autorului asupra figurilor principale ale Revoluției Franceze. Dar nu e mai puțin adevărat că elementele selectate în vederea acestei reprezentări foarte personale sunt organizate cu o logică fascinantă. [...] Interesul nu e de reținut de fidelitatea portretelor, ci de confruntarea dramatică a anumitor idei prin intermediul personalităților istorice" [...]


Giorgio de Chirico, *Hector și Andromaca*

intelectuali și lumea burgheză, revoluție, aristocrație, muncitorime, socialism etc., pentru că ei confundă intransigența principiilor postulate cu imanența lor. Ideile sunt, pentru ei, instanțe superioare, idealități în afară de social și de real, plasate deasupra lor, iar oamenii sunt obligați să le urmeze, indiferent de situațiile practic-obiective cu care se confruntă. Cu asemenea personaje, care refuză compromisurile sociale și morale, teatrul lui Camil Petrescu nu putea adera decât la formula „dramei absolutului", a dezbaterii de idei. Chiar și în *Danton* sau *Bălcescu*, interesante nu sunt atât fidelitatea reconstrucției istorice și a portretelor celor doi conducători de revoluții, cât pasionanta confruntare de idei obținută prin intermediul personalităților istoriei. În chip fatal, există un Danton și un Bălcescu în viziunea lui Camil Petrescu, așa cum scriitorul irlandez G.B. Shaw a imaginat-o pe Ioana d'Arc.

Modernitatea de structură dramatică îi asigură lui Camil Petrescu rolul de inițiator al **dramei de idei**, pe care a ilustrat-o strălucit prin aproape întreaga sa producție dramatică, fiind și un excelent teoretician al categoriei estetice preferate de el. Urmează **drama socială**, în privința căreia a fost urmat de autorii contemporani (Paul Everac, Aurel Baranga etc.), **drama psihologică** *(Suflete tari)*, **fresca istorică dramatizată** *(Danton, Bălcescu, Caragiale în vremea lui)*, **comedia polemică** *(Mitică Popescu)*, care reabilitează un personaj caragialian satirizat în exces de autorul clasic, **drama parabolică**, cu accente comice și grotești *(Iată femeia pe care o iubesc!)*, scrisă după modelul oferit de Luigi Pirandello în piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*, din 1921. De la dramaturgul italian a preluat scriitorul român formula scenică cu personaje-cheie (măști grotești care încarnează idei abstracte), monologul interior și dedublarea actorului în procesul desfășurării rostirii monologate, dar mai ales introducerea în piesă a indicațiilor scenice, privitoare la amplasarea decorului, și a celor referitoare la jocul interpreților. Se poate spune, fără teamă de exagerare, că, în dramaturgia românească, Camil Petrescu rămâne **maestrul didascaliilor extinse**.

Referindu-se la proza acestuia, Nicolae Manolescu afirmă că scriitorul *„a deteatralizat romanul"*. Compensatoriu, putem susține că **a epicizat teatrul** său, mai ales prin frecvența, amploarea și importanța didascaliilor nu în sens scenic, ci în caracterizarea personajelor: *„Autorul își presară piesele cu note pentru actori și pentru regizori, cu ideea că cea mai mică greșeală de gest și de intonație distruge drama. [...] Dar pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sunt excelente, fiind aci portrete și construcții de atmosferă, aci analize ale psihologiei de moment. [...] Analiza aceasta parantetică și subtilă dă mari satisfacțiuni intelectuale. [...] Camil Petrescu este și în roman, ca și în teatru, un analizator"* (G. Călinescu — *Istoria literaturii române...*, 1982). Ilustrăm (pentru că se studiază piesa *Danton*) cu didascalia explicativă la Marat, care este un mic portret satiric, irealizabil scenic: *„trup îndesat, cu umeri lați, dar dezarticulat, ros de febră. Dacă într-adevăr cancerul e boala provocată de o celulă care se înmulțește dezorganizat, atunci tot trupul lepros al lui Marat e parcă devorat de inima lui care crește necontenit, distrugând restul. Are ochii încinși de o continuă panică. E singurul dintre șefii revoluționari sordid îmbrăcat."* Indicațiilor scenice cu valoare artistică evidentă li se adaugă și alte inovații dramaturgice, precum: segmentarea acțiunii în tablouri rapide, personificarea conștiinței personajelor prin dedublarea lor psihică, *raccourci*-uri în timp, paralelisme de situații etc., care sunt noutăți în materie de tehnică dramatică. Întreg teatrul lui Camil Petrescu are o factură îndrăzneață, creatorul său înțelegând modernitatea și ca pe **o formă de revoltă împotriva platitudinii** de orice fel (intelectuale, artistice, pur umane). Drama camilpetresciană, cu toate variantele ei, reprezintă — după opera teatrală a lui I.L. Caragiale — cea mai însemnată și înnoitoare contribuție la dezvoltarea literaturii noastre dramatice.

O istorie atinsă de răceala absurdului

Marin Sorescu

Răceala

(fragmente)

[...] TOMA: Da, da... (*Se șterge.*) Greu a fost... Vin mereu peste Dunăre... Ne-am împărțit în mai multe pâlcuri... Grosul oastei noastre îl așteaptă la deal. La urmă ne-am întors și i-am îngropat pe ai noștri.

SAFTA: Masa e gata de mult !...

DOAMNA STANCA (*speriată*): Ai răcit ?

TOMA: Un junghi în șale.

SAFTA (*speriată*): Al meu când zicea că are un junghi, chiar avea un cuțit în șale. Din asta i s-a și tras... De la iatagan.

DOAMNA STANCA (*îl privește cu atenție*): Sânge. Te-au rănit ! De fiecare dată, te-alegi c-o rană. Ești însemnat ca un răboj, încrustat ca un toiag.

TOMA: Aș ! O simplă răceală... Dacă-mi pui tu ventuzele... mă înzdrăvănesc. O să fie ca și când m-ar fi pișcat un purice.

SAFTA: Ventuzele — lucru sfânt. Astea știu și eu că trag răceala.

DOAMNA STANCA: Ți-o ia cu mâna.

TOMA: Cât îmi pui ventuzele, mă mai odihnesc o țâră... La urmă, om mânca... Și pe urmă, om vedea ce-om mai face...

SAFTA (*vine cu cutia de ventuze. Oftează*): Nu se mai fac ventuze în ziua de azi. Se fac de toate — în afară de ventuze.

DOAMNA STANCA: Lumea cu mofturi. Cică-i leac băbesc.

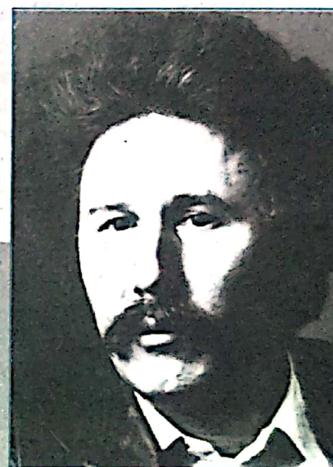
TOMA: Băbesc-nebăbesc, așa și-au căutat sănătatea și mama și tata și moșu' meu... Și le-a mers bine... (*Se dezbracă până la brâu, e plin de sânge.*)

DOAMNA STANCA (*îngrijorată*): Pierduși mult sânge ?

TOMA: Cine mai știe? Am avut atâtea griji. Era să pierd totul... de-asta mi-era mie. Turcii veniseră cu alt Domn, să-l pună pe tron. Azi-noapte, Vodă s-a băgat peste ei în tabără. Am atacat și noi. Da' prea puțini. Turcii au fugit, dar n-am putut să-i batem că erau prea mulți. Îi înghesuiseră într-o vâlcea... Atunci cu oștenii după mine... atunci m-a împuns unul cu lancea, dar abia am simțit... după aia am și uitat de rană... sunt încă tânăr, sângele se face la loc cât ai zice pește...

DOAMNA STANCA (*cu reproș*): Cât o să țină și tinerețea asta ? Ți-am spus să stai mai deoparte, mai pe margine, și să dai porunci. Ești al mare.

TOMA: Poruncești, poruncești, dar trebuie să pui și mâna. (*Se-ntinde în pat.*) Acum îmi trece, cât ai clipi din ochi... (*Oftând.*) Bine mai e și-acasă... În așternutul tău.



Coordonate ale operei

Căpitanul de oști Toma — eroul care nu părăsește istoria

Dacă în piesa ***Răceala***, protagonistul rămâne doar un erou evocat, cel care îi preia virtuțile și aura simbolică este căpitanul său de oaste, Toma. Toți figuranții istoriei absurde dispar în neantul din care au apărut pentru o clipă — ca la trezirea dintr-un coșmar —, în scena finală a despărțirii lui Toma de menirea sa firească de luptător, de familie, de viața însăși. În scena-epilog (tabloul al 22-lea), Safta, femeia în casă, nu se teme de apa tulbure, deși înseamnă „necaz", pentru că românii — în frunte cu căpitanul lor — *„nu sunt la prima bătălie"*. Ritualul întâmpinării bărbatului întors de la război este impresionant ▸▸▸



tocmai prin simplitatea lui: femeile au dereticat prin casă, au pregătit masa cu bucatele preferate de Toma, doamna Stanca s-a îmbrăcat cu ce avea mai bun, punându-și în jurul gâtului și salba primită de la soțul ei în tinerețe. Atmosfera este ca de sărbătoare, încheind un lung moment de teamă și de îngrijorare pentru soarta celui plecat în război. Întoarcerea acestuia acasă este, pe lângă victoria colectivă împotriva dușmanilor țării, o biruință individuală, fie și numai temporară, asupra morții oricând posibile. De data aceasta, Toma e rănit de moarte, dar nu se plânge, bucuros că a ajuns la casa lui. Pentru a nu-și îngrijora nevasta înainte de vreme, simulează a fi „răcit", ca de fiecare dată, se odihnește, mănâncă puțin, cere ventuzele devenite o tradiție în familie. Soția îl privește cum se spală și contemplă, cu părere de rău, rănile tot mai multe de pe trupul omului ei: ***„Ești însemnat ca un răboj, încrustat ca un toiag."*** Întrebat dacă a pierdut mult sânge, răspunde modest: ***„Am avut alte griji. Era să pierd totul... de asta mi-era mie."*** Țepeș a încercat un atac prin surprindere, turcii au intrat în panică, dar n-au putut fi înfrânți, fiindcă erau prea mulți.

Aducerea mentalităților feudale în actualitate este realizată cu mult umor de scriitor: în timp ce pregătește ventuzele, Safta se plânge că acestea ***„nu se mai fac în ziua de azi"***, așa cum se confecționau altădată; doamna Stanca îi reproșează bărbatului ei că prea se bagă în toate luptele, în loc să dea numai porunci, cu explicația veche de când lumea: ***„Ești al mare."*** Dar acesta îi replică amuzat că, într-o bătălie, lucrurile se petrec altfel, mai ***„trebuie să pui și mâna"***, ca să nu vină ceasul rău pentru oștire. Simțindu-și sfârșitul apropiat, îl comunică celor din preajmă sub formă de glumă, prin aluzii discrete, cu infinită gingășie sufletească. Tot așa va proceda și tânărul soldat Ion în Războiul de Independență din 1877, evocat de George Coșbuc în



DOAMNA STANCA: Altădată nu disprețuiai nici așternutul străin. Ai ajuns la vorba mea... Doamne iartă-mă ! Tot acasă tragi... și-ți pui ventuzele.

TOMA (*încercând să glumească*): Aici nu mai ai moarte... Sau chiar dacă mori, e ca și când n-ai muri... pentru că rămâi acasă... groapa ta, pământul tău...

SAFTA (*pregătind ventuzele*): Întoarceți-vă cu spatele și trageți pantalonii cât mai jos. Descingeți brâul.

TOMA: Brâul... lasă-l așa... Nu vă atingeți de el...

DOAMNA STANCA: Or te doare rău ?

TOMA: Parcă... Eh, un fleac, o mică răceală.

SAFTA: Să le punem pe spinare, trag mai bine...

TOMA: Nu. Întâi pe piept. Parcă n-aș vrea să adorm cu fața în jos. (*Safta își suflecă mânecile, începe să-i facă frecția, apoi îi pune ventuzele una câte una, ajutată de Doamna Stanca, care ține șomoiogul aprins.*)

SAFTA (*aplicând o ventuză*): Ia te uită ce-a mai prins ! Ați răcit tare de tot. Asta da, curent !

DOAMNA STANCA: Unde s-a dat lupta ? A fost loc deschis ?

TOMA (*sec*): La Oiești.

DOAMNA STANCA: Anul trecut a fost la Scăieni, adică-n iulie, nici n-a trecut un an.

SAFTA: Acum doi ani i-am biruit pe ăilalți la Popești și tot așa... de fiecare dată rănit și răcit, și tot ventuzele, săracele, v-au făcut bine. (*Terminând treaba.*) Gata ! Acum să stați așa și să nu mișcați, să nu le doborâți... să tragă bine...

TOMA: Ar trebui să vină și pietrarul.

DOAMNA STANCA: De ce să vină acum, în puterea nopții ?

TOMA: Să scrie și lespedea aia...

DOAMNA STANCA: A, uitasem. (*Merge la o lespede, care stă rezemată de un perete.*) După fiecare bătălie, numaidecât vine pietrarul și sapă cum a fost, dac-am pierdut ori am câștigat, când și unde...

TOMA: Lucrurile astea, dacă nu le scrii imediat, se uită. Vin bătălii noi, se uită cele vechi... și e bine să se știe și cele vechi. Acum să-i spui pietrarului să cioplească așa: „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, la Oiești"...

DOAMNA STANCA (*cu o presimțire*): De ce să-i spun eu ? Îi spui dumneata.

TOMA: Eu oi adormi... sunt obosit...

DOAMNA STANCA: A !

TOMA (*neliniștit*): De ce nu vine ?

DOAMNA STANCA: Știu și eu ?

TOMA: Du-te Safto, vezi ce-i cu el. Adu-l încoace.

SAFTA (*dând indicații*): Mai stați o țâră și i le luați. Eu mă duc să aduc pietrarul... Masa o pun când vin. (*Iese.*)

TOMA: S-a dus ?

DOAMNA STANCA: S-a dus...

TOMA: N-am prea avut nici noi când să fim singuri. Ziceam să mai stăm de vorbă.

DOAMNA STANCA (*Cu un tremur în glas*): Păi, că toată viața ce-o să facem, n-o să vorbim?

TOMA: Ei, da... o să tot vorbim... Da' uite că nu ne săturăm... Cum te-ai gătit tu astăzi ? (*Dă s-o privească.*)

DOAMNA STANCA: Nu mișca. Pică ventuzele. Cum să mă gătesc ? Cu țoalele ăle mai bune. Mi-am pus și salba.

TOMA (*după o pauză*): Îți stă bine cu salba la gât.

DOAMNA STANCA: Dar parcă nu știu ce ai astăzi. Vorbești așa...

TOMA (*după o pauză*): Cum ?



Epitaf, broderie, Mănăstirea Cozia (1396)

DOAMNA STANCA: Așa… că-mi vine să plâng…
TOMA: De ce să plângi ? (*Ca să schimbe vorba.*) Ce zice Safta că mi-a pregătit pentru masă ?
DOAMNA STANCA: Tot felul de bunătăți.
TOMA: De post ? […]

DOAMNA STANCA: Adeseori mă întreb, ce ești tu: căpitan de oaste ori…?
TOMA: M-am simțit bine între țărani, mi-ar fi plăcut să merg la coasă, să țin coarnele plugului…
DOAMNA STANCA: Nu erai tu făcut să te bați în războaie.
TOMA: Am apărat satul ăsta. Și de fiecare dată….
DOAMNA STANCA (*În timpul acesta a luat ventuzele una câte una*): Bun ! Acum facem frecția !
TOMA: N-a venit pietrarul ?
DOAMNA STANCA: Trebuie să vină.
TOMA (*ca pentru sine*): Și al douăzecilea la Oiești.
DOAMNA STANCA (*îi face frecție pe piept*): Aoleu ! Ești rece. Ce-i cu tine ? (*Toma tace. Doamna Stanca, stins.*) A și răcit.
(*Intră Safta cu Marin Mărin, copilul cu cenușa, care aduce într-o traistă dalta și celelalte scule de pietrar.*) […]

SAFTA: Pietrarul nu s-a mai întors. Tot așa-l așteptau cu masa și pe el…
MARIN MĂRIN: Bunicul avea obiceiul să vină primul.
DOAMNA STANCA: Aa… (*Safta îl observă pe Toma și începe să jelească.*) Taci… Îl trezești. E tare ostenit. (*Către copil*) Tu știi să citești ?
MARIN MĂRIN: Știu… dar numai dacă a scris bunicul. Îi cunosc scrisul. Dacă e scris de altcineva, nu știu… că sunt mic…
DOAMNA STANCA (*îi arată lespedea*): Bunicul a săpat. Ia încearcă… (*Copilul silabisește textul din cronică. Doamna Stanca ia dalta și i-o dă.*) Scrie așa: „Iară în iunie, 19, cu ajutorul lui Dumnezeu"… scrii ?

▸▸▸

poemul ***O scrisoare de la Muselim-Selo***, care-și protejează mama cât poate de teribila veste a morții fiului ei. Țăranul matur, într-un caz, sau fiul de țăran, în celălalt caz, dovedesc aceeași grijă afectuoasă pentru familiile lor, pe care le ocrotesc de iminența suferinței până la ultima suflare. Este o formă de credință (moartea nu trebuie anunțată), de generozitate și de înțelepciune țărănească: când nenorocirea se va produce, durerea o va însoți, intensă, dar nu și prelungită fără sens. Toma cere să i se pună ventuzele pe piept, nu pe spate ca de obicei, pentru ca moartea să-l surprindă cu fața în sus, conform poziției ritualice a celui răposat; își întreabă cu tâlc soția dacă bucatele pregătite sunt „de post"; nu-și scoate brâul, ca să nu i se vadă rana mortală primită; precum în fiecare an, cere să fie chemat meșterul pietrar, care să graveze — în lespedea dinainte pregătită — slovele victoriei ori pe cele ale înfrângerii, după caz. De obicei, Toma i le dicta solemn, eternizând istoria în piatră și în tăria cuvântului evocator.

De data aceasta, îi sugerează discret Stancăi ce va trebui să-i dicteze, în locul lui, pietrarului. Semn premonitoriu, și meșterul pierise participând la război, venind, în schimb, nepotul acestuia, mândru că a învățat tainele meseriei bunicului, deși era abia un copil.

Chiar dacă oșteanul lui Țepeș adormise pe veci, femeile așteaptă încă încrezătoare ca el să se trezească. Povestesc întâmplări vechi cu Toma, petrecute în bătăliile de la Scăieni și de la Popești: într-o împrejurare miraculoasă, personajul cade trei zile în letargie, îi este pregătită înmormântarea, dar se scoală de pe năsălie tocmai când sunau clopotele. Nu s-a speriat defel, cerând ca lespedea pregătită pentru a fi însemnate datele vieții sale să-i fie adusă acasă, ca s-o aibă la îndemână. Când se convinge că Toma nu va mai învia decât în împărăția divină, Stanca îl

▸▸▸



pune pe micul ucenic-pietrar să ciopleascǎ ultimul epitaf: *„Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgânii la Oiești".*

Eroul adevărat este acela care își face datoria și apoi moare la fel de firesc cum a trăit, ca un simplu om. Rămân neșterse faptele istoriei să vorbească în numele celor căzuți ca și el. Privind senin la lespedea încă nescrisă, dar care îl așteaptă, Toma exclamă convins de adevărul vorbelor sale: *„Nu murim noi, așa, cu una, cu două"...*



Andrei Marina, *Sabie și cruce*

Mărturisiri literare

E o doză de mare neliniște în teatrul pe care-l scriu, de anxietate chiar, un vuiet de întrebări puse și nerezolvate. [...] Nu, nu văd în teatru o rampă de lansare. Nu, nu văd în teatru un mijloc lesnicios de a face literatură. Teatrul — alături de poezie *și proză — este însăși* **literatura** (subl.a.) *și merită aceeași atenție. [...] Știam că, pornind de la mine, o să ajung la restul lumii și la problemele ei cele mai acute. [...] Așa mi se întâmplă întotdeauna...*

Marin Sorescu,
Extemporal despre mine

(Copilul începe să ciopleascǎ.)

SAFTA (*făcându-și cruce*): Doamne, ce poveste. (*Dă să plângă.*)

DOAMNA STANCA: Taci, că e ostenit.

SAFTA: S-a-ntâmplat așa de multe ori. Venea acasă din război, se culca și murea... La urmă, se scula sănătos. Vezi, războiul e lucru greu. Odată am tras și clopotele și el s-a ridicat a treia zi în capul oaselor: „Ce e hărmălaia asta ?" Lumea s-a speriat, cică: „Aoléu ! Păi, pentru înmormântare". Și el s-a ridicat și s-a răstit la lume: „Duceți-vă că n-am murit. Nu mai poate omul să tragă un pui de somn... Am fost ostenit, na ! Am dormit mult ?" „Azi era a treia zi. Groapa era făcută, lespedea dusă la cimitir." „Să mi-o țineți aici, în odaie, n-o mai duceți la cimitir. Nu murim noi, așa, cu una cu două". (*Merge la Toma. Îl pipăie, îngrijorată.*) Rece.

MARIN MĂRIN (*cioplind*): Bunicul m-a învățat să țin dalta în mână și să dau cu ciocanul. Tata — tot pietrar. Da' a murit de mult, în războiul celălalt... De atunci a scris tot bunicul, care începuse treaba. Bun. Cunosc scrisul foarte bine și acum scriu eu. Acum săpăm litera „i". Trebuie să vină așa, dar mă cam doare mâna.

DOAMNA STANCA (*îi ia mâna și-l ajută*): „I" de la iară. (*Se aud clopotele.*) Safta, da' ce se aude acolo ? Auzi ?

MARIN MĂRIN: Clopotele. A mort.

DOAMNA STANCA: Lumea asta, cum se grăbește ! (*Merge la patul lui Toma și-l privește lung*). Trebuie să fi fost o bătălie foarte grea. El niciodată n-a spus cât e de greu. Întotdeauna când se întorcea plin de sânge zicea: „O simplă răceală". (*Clopotele se aud din nou.*)

MARIN MĂRIN (*săpând cu dalta*): Iară. Și după iară, ce vine ?

DOAMNA STANCA: „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgânii la Oiești".

CORTINA

Abordarea textului în clasă

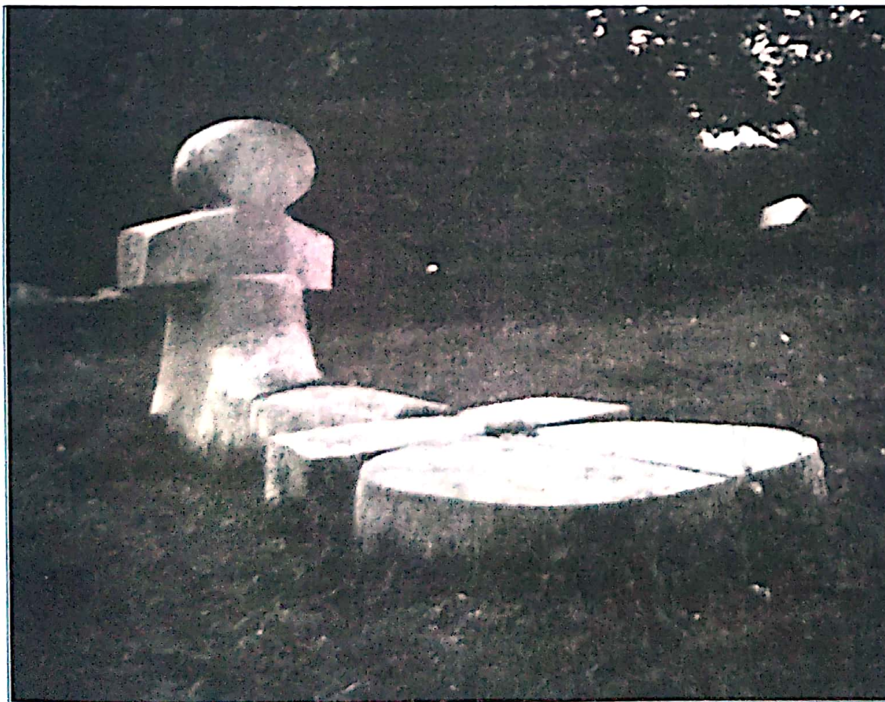
- Argumentați, cu ajutorul textului dramaturgic, că — deși absent — domnitorul Vlad Țepeș rămâne, totuși, o prezență mereu vie în desfășurarea piesei *Răceala.*
- Comparați-l pe domnitorul muntean, supranumit „Dracula", cu cel moldovean din nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi; puneți în evidență asemănările dintre cele două figuri istorice (temperamentul sanguinar, conduita politică etc.), dar și deosebirile (mai ales în privința poziției adoptate față de puterea otomană).
- Justificați — raportându-vă la compoziția piesei de teatru, la viziunea autorului asupra evenimentelor și a personajelor prezentate, la tehnica dramaturgică a îmbinării comicului cu tragicul — faptul că *Răceala* lui Marin Sorescu constituie o parabolă istorică.
- Alegeți un scurt fragment dramaturgic (reprodus în manual sau ales de voi din întreaga piesă), și decodați-i mesajul ideatic subînțeles, analizând modalitățile specifice de realizare a dialogului în teatrul sorescian.
- Evidențiați construcția antitetică între tragicul eroic și comicul absurd, experimentată de Marin Sorescu în ambele piese studiate din creația sa.

Repere de interpretare

De la teatrul istoric clasic la cel modern

În articolul eseistic „Istoria la fața locului", aparținând volumului *Ieșirea prin cer*, din 1984, Marin Sorescu se disociază de teatrul clasic de factură istorică, reproșându-i perspectiva fatal subiectivă asupra unor evenimente obiective deja consumate în timp: *„Teatrul numit istoric s-a constituit, de prea multe ori, ca o dramă a neputinței subiective în raport cu o tragedie mare, obiectivă. De aceea, n-am apelat la ceremonialul cunoscut, la retorismul și la marea reconstituire. [...] În teatrul istoric, lupta cea mai crâncenă o dă imaginația. Triumfă adevărul. Dar triumful lui n-ar însemna nimic, dacă ar repeta stereotip cronografele, de cele mai multe ori sărace-lipite.* ***Nu ne suprapunem tratatului de istorie, ci pornind de la el — ca scriitori — trebuie să insuflăm umbrelor sfinte viață*** (subl. ns.) *și pomelnicelor de pe pereți forfota praznicului de hram."* Istoria nu trebuie evocată cu obediența venerației, ci cu verva interogației, dramaturgul modern polemizând cu faptele reale și mai ales cu cele legendare atribuite celui supranumit „Dracula". Eroul nu-și pierde nici curajul temerar, nici noblețea, intrinsece personalității sale, dar calitățile lui sunt raportate permanent la absurdul, hazardul, derizoriul sau chiar la neputința umană, manifestate deopotrivă, în epoca acestuia. În conformitate cu ideile expuse, Marin Sorescu face și din teatrul istoric un **spectacol problematizant**, care amestecă gravitatea cu umorul, reîmprospătându-i semnificațiile.

Disociindu-se programatic de mai vechea trilogie a Mușatinilor aparținând lui B. Ștefănescu-Delavrancea, Marin Sorescu adoptă o inedită structură, concepție și tehnică literară și propune *„o nouă formulă a dramaturgiei în secolul nostru, aceea a absurdului istoric"* (Edgar Papu, cronică reprodusă în vol. *Ieșirea prin cer*).



Dumitru Pasima, *Umbra*

A treia țeapă

Piesa, a cărei premieră are loc în studioul **Casandra** al I.A.T.C., în 1978, este numită în derâdere „tragedie populară" și are subtitlul parodic ***Dimineața, la prânz și seara***, deschis interpretărilor multiple, dintre care alegem două: cele trei adverbe simbolice aproximează vârstele protagonistului și etapele conducerii Țării Românești de către acesta. Tot atât de bine, acestea marchează repetarea mecanică a sacrificiilor — precum succesiunea regulată a secvențelor temporale —, care își pierd treptat semnificația justificativă de sancțiuni și devin pură gratuitate a cruzimii.

A treia țeapă îl aduce în scenă pe eroul absent din ***Răceala***, realizatorul ei găsindu-se în situația pictorului italian care vrea să-l zugrăvească cât mai veridic pe domnitorul român, în acel moment aflat în închisoarea de la Buda, unde Matei Corvin îl ținea prizonier de mulți ani. La sfârșit, pictorul rămâne nemulțumit, convins că n-a reușit să fixeze pe pânză esența acestui chip la fel de schimbător și de enigmatic, ca și personajul controversat care îl însuflețește. Tehnica dramaturgului este tot „mise en abîme", ca și în ***Răceala***. Scena portretului nereușit, plasată către sfârșitul piesei, oferă o cheie în interpretarea sensurilor ei: ca și pictorul, autorul dramatic s-a confruntat cu aceeași „**ambiguitate tragică**, în care se păstrează figura domnitorului", atât în rama istoriei, cât și în mentalitatea judecății oamenilor de astăzi (Ovid S. Crohmălniceanu, în Prefața la *A treia țeapă*).

Același critic observă că, în ambele piese sorescien de factură istorică, este prezentă aceeași „dramă a ambiguității cruzimii", rezultată din problematizarea motivațiilor conduitei voievodului: cititorul (spectatorul) este invitat să reflecteze dacă Vlad Țepeș acționa în virtutea unor impulsuri sanguinare ori dacă nevoia de autoritate, motivată prin rațiuni superioare de stat, îi impunea soluția radicală a nimicirii trădătorilor și a adversarilor la tron, ca și încercarea disperată de a eradica racilele social-morale.

▸▸▸

▶▶▶

Eroul atât de controversat se justifică astfel la un moment dat: *„Pentru mine mila și iertarea sunt ca niște bucate din care nu am dreptul să mă ospătez."* (actul al IV-lea, scena a III-a).

Așadar, personajul istoric este conștient că parcurge un moment întunecat, desfigurat de violență și de anarhie, în care politica clemenței și a armoniei sociale nu-și găsea nici locul, nici cuvenita eficiență. Chiar meditează cu tristețe la reputația sa viitoare — cu certitudine marcată de aplicarea drastică a sancțiunilor umane —, dar și-o asumă anticipat, pentru că un voievod cu răspunderi naționale este obligat, mai întâi, să țină cont de necesitățile istoriei prezente. Reflectează și la fatalitatea care apasă asupra destinului colectiv al românilor, popor menit să ia mereu de la capăt construcția civilizației sale, în încercarea încăpățânată de a continua să trăiască între granițele unei țări așezate la răscrucea dintre interese statale și imperiale antagonice.

Pictorul străin, personaj obiectiv, îl descrie ca pe un *„profet în pustiu"*, care, *„într-o atmosferă de apocalips, încearcă să se țină pe cal și să facă ordine; să dea oamenilor cât de cât încredere în ei și în viitorul lor"*. Încercând să descifreze tainele unei fizionomii atât de proteice, privitorul exterior îl numește pe Țepeș *„un blajin care face pe fiorosul, din înțelepciune. Nu trebuie să-l judecăm după mască"*. (actul al III-lea, tabloul 5, scena I).

Dramaturgul „nu omite să arate nici una dintre măsurile strașnice, folosite de Țepeș spre a pune ordine în țară și a-i înspăimânta pe turci": chiar de la începutul piesei, el este înfățișat în capul unei mese străjuite de țepile în care agonizează victimele sale, cu care conversează mustrându-le aproape părintește; puțin mai târziu, poruncește să fie mutilată o soție infidelă, prin tăierea sânilor, convins că turcii „n-ar mai fi ispitiți să dea buzna" într-o țară creștină, dacă s-ar instaura un climat moral mai auster. Osânda se extinde și asupra copiilor din flori ai femeii adultere, care, deși nevinovați, oferă un prost exemplu; apoi oferă calicilor faimoasa masă de adio, dându-le foc și lăsându-i să ardă ca șobolanii;

▶▶▶

Derizoriul și absurdul într-o istorie caricaturizată

Piesa, a cărei premieră a avut loc la 3 martie 1977, înfățișează o istorie încăpută pe mâna unui tiran-bufon, Mahomed al II-lea, care o transformă într-un conglomerat haotic de fapte inepte și ridicole. „În acest registru, procesul istoric se vede proiectat ca o desfășurare de acțiuni incongruente, până la demență" (Edgar Papu). Sultanul se antrenează într-o spectaculoasă expediție împotriva lui Vlad Țepeș, domnul Țării Românești, care îndrăznise să organizeze rezistența antiotomană, pentru a-i lua tronul și a-l oferi lui Radu cel Frumos, favoritul său obedient. Deși este conștient că va domni într-o țară secătuită de resurse și că nu va putea împlini exigența protectorului său de a întrei tributul oferit turcilor, pretendentul la tron se angajează într-un război fratricid și într-o aventură politică fără șansă. Culmea absurdului, și Mahomed știe că pretențiile emise rămân iluzorii, iar cheltuielile pe care le-a implicat expediția militară de amploare organizată de el depășesc cu mult eventualele compensații oferite de un pământ pustiit. Amândoi urmăresc imposibilul cu motivații diferite, însă la fel de precare; Radu cel Frumos, incapabil să domnească, are încă vii toate reflexele politice întipărite, și anume ura față de capacitatea evidentă de conducător a fratelui său (Vlad Țepeș), alături de voința orgolioasă de putere, moștenită din tată-n fiu în vechile familii domnitoare; Mahomed al II-lea trebuie, în schimb, să-și confirme mereu supranumele de „Cuceritorul" și titlul de stăpân al lumii în ochii lui și în cei ai supușilor. Chiar și curtea împărătească din Bizanț, închisă de tiran într-o cușcă, dar care continuă să se comporte de parcă ar fi în libertate și ar mai beneficia de privilegiile trecute, are rolul de a menține iluzia lui Mahomed al II-lea de cuceritor al lumii, fie și redusă la **dimensiunea caricaturii istorice**. Peste tot, atmosfera este de tiranie arbitrară, de megalomanie funambulescă, de războaie absurde, de favoruri sau dizgrații fără sens. Nebunia bântuie la fiecare pas, în cortul sultanului care ucide pe oricine nu-l recunoaște drept urmașul lui Alexandru Macedon sau al lui Iulius Cezar, așa cum Bérenger I (din piesa *Regele moare* de E. Ionescu) se credea cel mai mare rege și refuza să moară după „17 secole" de viață inutilă.

Absurdul își găsește contraponderea necesară în lupta plină de sens pentru apărarea rădăcinilor străbune, de care se dezlipiseră și sultanul însoțit de anturajul său, și ridicola curte bizantină (care-l urma pe cel ce o făcuse prizonieră), și Radu cel Frumos, aproape deznaționalizat în dorința oarbă de putere; o lume închisă în propriile iluzii, ca într-un labirint fără ieșire. Dar acest ax al echilibrului lăuntric funcționează dincoace de Dunăre, unde poporul, dacă nu se apără, nu supraviețuiește, și unde istoria crâncenă nu are timp de iluzii sterile. Astfel, Toma, ostașul lui Țepeș, devine — alături de comandantul său și al țării — un simbol al lucidității în istorie și al jertfelor colective. Ajuns rănit grav la vatra sa, el moare senin, pentru că și-a făcut datoria și n-a pierit în pământ străin, amintindu-ne de atitudinea firească a păstorului mioritic înaintea sfârșitului. Dincolo de comedia absurdului, se face auzită și tragedia acestui popor, cu atât mai credibilă, cu cât dramaturgul o prezintă într-o manieră lipsită de orice romantism sau de artificiu retoric. Singurătatea omului pe lume era sugerată de autorul trilogiei precedente *(Setea muntelui de sare)* și prin numărul extrem de redus al personajelor: unul în *Iona*, două în *Paracliserul*, cinci în *Matca*. Dimpotrivă, haosul și absurdul istoriei capătă glas în *Răceala* printr-un număr foarte mare de personaje, mai ales nesemnificative, care alcătuiesc adevărate furnicări larvare. Pe lângă o mulțime de apariții episodice, piesa înregistrează nu mai puțin de 34 de personaje active, mulțimile, soldații, favoriții, cei căzuți în dizgrație, așa-zișii oameni de stat, comandanții fără vocație militară, intriganții, cadânele din harem, poeții de curte sugerând, laolaltă, pe figuranții unei istorii care — abandonând temporar sensul devenirii ei — și-a ieșit din „matcă".

Valori perene: responsabilitatea și sacrificiul în istorie

Ca și în piesa *A treia țeapă*, protagonistul din *Răceala* se confruntă cu doi adversari: inamicul **din afară** (turcii, tătarii, ori coalițiile creștine îndreptate împotriva Țării Românești) și dușmanul **dinăuntru** (lupta fratricidă pentru supremație cu Radu cel Frumos, intrigile declanșate în lanț din preajma tronului, sau comploturile marilor feudali trădători ai domnului și trădători de țară în numele intereselor personale). Modernitatea perspectivei dramaturgice asupra lui Vlad Țepeș constă în potențarea conflictului psihologic între nevoia de manifestare a unui **spirit justițiar** și **cruzimea punitivă**, ca soluții ale disperării încercate de voievod în confruntarea cu o lume decăzută moralmente. Facilitatea comiterii actelor de trădare și frecvența lor au provocat, în spiritul domnitorului, o suspiciune firească, dar extinsă asupra tuturor, fiecărui personaj oricând putând să-i fie atribuită o culpă politică. Dilema comună istoriei înseși, dramaturgului și cititorilor-spectatori, rămâne aceea dacă Vlad Țepeș a fost un om crud prin natura firii sale, ori numai a simulat ferocitatea pentru a pune capăt trădării de neam, pentru a asana moral și a disciplina un popor care, altfel, n-ar mai fi făcut față unei agresiuni continue. Autorul sugerează că, în primul rând, necesitatea istorică și disperarea omului politic vândut de toți l-au condus pe voievod la cruzimi învecinate patologic cu actele de sadism: tragerea în țeapă a vinovaților, obiceiul de a da ospețe printre țepele ucigașe (chinurile și vaietele osândiților chiar sporindu-i apetitul), arderea de vii a hoților și a falșilor cerșetori, îngroparea de vii a pretendenților la tron.

Cu ocazia reprezentării scenice a parabolei istorice *Răceala*, Marin Sorescu nota în Caietul-program al spectacolului următoarele considerații: *„Putem aprecia îndârjirea, îndreptățirea și uitarea de sine a celor care nu au vrut să se scufunde și au pavat mlaștina istoriei cu trupurile lor. Munca de salahor în istorie se numește — la zile mari —* ***jertfă*** *(s.a.), iar — în zilele de lucru — se numește* ***a-ți face datoria*** (s.a.). [...] *Vlad Țepeș n-a fost nici nebun, nici vampir, nici rău ostaș ori strateg, din moment ce acțiunea lui deznădăjduită în ochii multora a salvat nădejdea noastră în bine și în dreptate, dându-ne, într-un moment de răscruce, cuvenita energie și continuitate."* Dacă în piesa *A treia țeapă* personajul principal era individualizat prin faptele sale, în *Răceala* el devine unul simbolic, care rămâne **absent**, dar, cu cât se dovedește mai puțin tangibil, cu atât ajunge mai temut de adversarii lui. Vlad Țepeș este mereu evocat de căpitanii lui, de popor, de fratele trădător, de Mahomed al II-lea și de acoliții săi. Prezența spirituală, întărită de absența de pe scenă a domnitorului, devine mai pregnantă decât însăși existența lui reală și capătă aureola exemplarității. Chiar tovarășii de luptă îi împrumută, treptat, convingerile, și, astfel, Papuc îi replică comandantului Toma: *„Numai dând exemple tragice putem, într-un timp ca ăsta, stăvili hoția, lașitatea, vorba lungă, curvia, minciuna, trădarea..."* Viziunea tragică, de fapt, asupra întâmplărilor și a eroilor ei, Marin Sorescu o îmbracă în hainele comicului prin care ridiculizează răul din lume și îi diminuează consecințele. Absurdul istoriei este salvat prin umor și Marin Sorescu ne învață pe toți cum pot fi reduse efectele coșmarului istoric prin râsul purificator. Dar **comicul lucid** al dramaturgului contemporan poate constitui **și un mod de sfidare la adresa unui destin colectiv nefericit**.

Falsa și reala dimensiune eroică

Ridiculizarea permanentă a situațiilor dramatice le reduce din tensiunea conflictuală și din iluzia măreției istorice, dar poate reprezenta și o formă de apărare prin detașare spirituală de tragismul istoriei. Natura superioară a artistului se disociază de răul generalizat pe care îl minimalizează, dezvoltându-i latura ridicolă



Nicolae Guțu, *Divinație*

▶▶▶

câteva scene mai departe, dă ordin ca Dan, un pretendent la tron, să fie îngropat de viu; lui Capugii-bașa și dragomanului, veniți după tribut, le oferă, în loc de copiii sănătoși ai țării pe ologii, ciungii și orbii adunați la pomană" (Ovid S. Crohmălniceanu).

Toate aceste acte par să denote o ferocitate înnăscută, însă dramaturgul oferă cu abilitate și explicații convingătoare: boierii vor exclusiv puterea și uneltesc mereu, aliindu-se cu oricine le-o garantează; trădarea pornește din propria familie a voievodului; Țenea îi aduce stăpânului său, în mod regulat, listele cu pretendenții la domnie care sporesc anual, adică *„fluctuează"*, cum se exprimă delatorul. Într-una dintre listele negre, îl trece și pe Papuc, căpitanul credincios al domnului; o scenă teribilă de complot dezvăluie la ce grad avansat ajunseseră perfidia și trădarea în viața politică; boierii fac planuri de răsturnare a voievodului, dar, în același timp, se suspectează unul pe altul, fiecare plănuind să-l prindă pe celălalt cu o dovadă de trădare și să-l predea lui Țepeș, scăpând implicit de un adversar; ologul simulează dificultăți în deplasare, dar aruncă nestingherit priviri sub fustele femeilor; ciungul fură — cu o dexteritate de invidiat — până și cupele de la cișmele; milogii trec rapid de partea oricui le împarte o pomană mai substanțială.

▶▶▶



Se pune problema unde a greșit, totuși, Vlad Țepeș? În primul rând, printr-o cruzime reiterată excesiv, care își pierde caracterul selectiv și măsura justă, devenind o primejdioasă obișnuință și pentru călăi, ca și pentru victime. Pictorul, care ar fi vrut să noteze și evenimentele mai importante ale domniei lui Țepeș, renunță constatând cu resemnare: *„O înșiruire zilnică de cinci–șase nenorociri, care se repetă...”* **Teroarea și suspiciunea** se stimulează reciproc, spre a sfârși într-un autism tragic. Domnitorul nu mai crede în nimeni și vede pretutindeni numai trădători. A uitat că Papuc nu l-a părăsit timp de zece ani, cât a stat în temniță, acuzându-l absurd că gestul lui devotat de odinioară n-ar fi fost decât un mijloc de a-l supraveghea discret și de a-i afla planurile viitoare. În consecință, îl obligă să se îmbrace în veșminte turcești și îl omoară pe bravul lui camarad într-o bătălie derizorie împotriva coloniilor de șobolani. Astfel, a doua greșeală constă în **asasinarea fără discernământ** a trădătorilor și a slujitorilor credincioși, Țepeș cel temut rămânând singur și la fel de vulnerabil ca și Alexandru Lăpușneanu, pentru că **tiranii nu știu să aibă prieteni și colaboratori fideli**. A treia eroare decurge din faptul că n-a izbândit. Destinul i-a fost potrivnic. A stat închis și inactiv un deceniu de viață. Apoi, a înfăptuit mereu sub presiunea timpului. N-a avut răgazul să cântărească faptele oamenilor, aplicându-le tuturor aceeași pedeapsă corectivă. În fine, ultima eroare este aceea că **a provocat multă suferință**, fără să izbândească. Iar, în istorie, numai victoriile contează, pentru că doar ele justifică jertfele numeroase, consimțite de întregul popor.

În monologul final, când personajul, copleșit de gravitatea greșelilor, dialoghează cu sine, este avertizat de propria conștiință: *„Ai crezut că, băgând groaza în ai tăi, se va speria și dușmanul. Ai tăi au înnebunit de groază, dușmanul e iar aici.”*

„Cruzimea personajului atinge ambiguitatea maximă în final, când Țepeș și-o aplică sieși, dându-i expresia unei



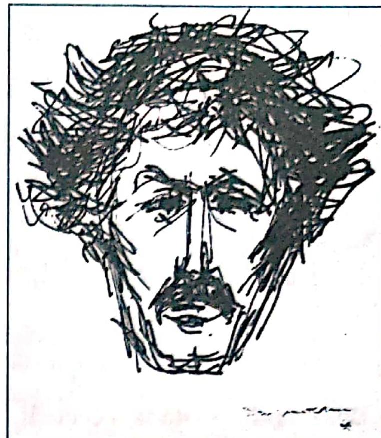


Magdalena Rădulescu, *Scenă mitică*

și derizorie. Astfel, Mahomed al II-lea, după ce cucerise Bizanțul, se mulțumește să-i poarte într-o cușcă, ce-i urmează suita, pe prizonierii de frunte transformați în actori, cărora le pretinde să joace în fața lui spectacolul căderii Bizanțului, pentru că îi evocă nostalgic victoriile de altădată.

Preluând din teatrul renascentist, mai ales de la cel shakespearian, formula „teatrului în teatru”, Marin Sorescu subliniază **ideea dez-eroizării** statutului foștilor cuceritori ai Europei și ai Asiei. În loc să-și pregătească strategia campaniei de cucerire a Munteniei, sultanul cu veleități literare scrie versuri în care își anticipează victoria și veghează nopțile cizelându-și odele triumfale. Megaloman, ca și împăratul roman Nero, Mahomed al II-lea ar fi dat foc pământului țării adversare, dacă gestul i-ar fi sporit prestigiul, fiind convins că românii vor fi ușor de învins și propunându-și cu cinism *„să-i dea înapoi cu vreo două secole”* pentru îndrăzneala de a i se fi împotrivit. Personajul sorescian păstrează intactă o concepție barbară, similară celei afirmate de Baiazid în *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu, idealul primitiv al amândurora fiind distrugerea civilizațiilor creștine. Pe Pașa din Vidin, care a îndrăznit să-i critice atât politica de cuceriri, cât și opera lirică, l-a mutilat, transformându-l în eunuc al haremului său, în loc să-i pună în valoare competența militară în luptele proxime cu românii. Pe Radu cel Frumos, etern și umil solicitator al tronului fratelui său, îl acceptă în suită numai pentru că îi laudă nemăsurat creațiile lirice, măgulindu-i orgoliul artistic de *„Favorit al muzelor”*, deși îl consideră incompetent să conducă propria țară în timpuri atât de critice. Dramaturgul utilizează toată gama comicului, de la persiflare, situații amuzante, atitudini burlești, umor negru, calambururi, șarjă caricaturală, până la hazul travestiului (când soldații lui Țepeș se deghizează în veșminte de femei, pentru a înșela vigilența sultanului), sugerând efeminarea unui conducător, altădată faimos, care și-a înlocuit consiliul de război cu haremul. Universul grav al

luptelor cu miză universală este transformat într-unul carnavalesc, pitoresc chiar, însă nu mai puțin pândit de aleatoriul și de fatalitatea istoriei. Însuși **titlul piesei** coroborează **o semnificație tragică** subînțeleasă, pe baza **uneia comice** evidente: cea dintâi compară proiectata invazie a Țării Românești de către turci cu o *„răceală"* colectivă care pune la încercare, dar nu copleșește vigoarea românilor căliți de atâtea intemperii îndurate în timp; cea de-a doua rezultă din convorbirea simbolică a lui Toma, cu soția lui, doamna Stanca, la întoarcerea acestuia din război. El îi spune cu umor că lupta s-a dat *„în loc deschis"* și a răcit, rugând-o să-i aplice tratamentul obișnuit al ventuzelor. După ce i-a făcut o frecție bună, iar Safta i-a pus ventuzele, doamna Stanca a observat că însemnele vindecării cădeau singure de pe trupul lui Toma, care era plin de sânge. Așadar, „răceala" individuală semnifică dispariția acestui luptător, care a învins pe câmpul de la Oiești și a cărui jertfă — prezentată cu atâta naturalețe de către dramaturg — se adaugă nenumăratelor sacrificii anonime cerute de efortul comun pentru apărarea țării. Înainte de a muri, Toma îi explică soției sale că cel ce revine acasă nu piere niciodată, ci numai *„se odihnește"* în pământul țării din care s-a plămădit și el: *„Aici nu mai am moarte. Sau chiar dacă mor e ca și când n-aș muri... pentru că rămâi acasă... groapa ta... pământul tău..."* Părtașă credincioasă a vieții lui Toma, doamna Stanca se conformează dorințelor lui până la capăt și îi apostrofează pe cei care se tânguie (precum Safta) că eroul a dispărut: *„Taci, că e ostenit..."* Totul reintră în matca firescului, a normalității, a bunului simț omenesc, o dată cu moartea lui Toma atât de împăcată cu sine. În teatrul istoric al lui Marin Sorescu — ca și în restul operei sale — **patriotismul viziunii artistice este unul al simplității și al discreției**. Tocmai de aceea nu se demodează și va rezista estetic și uman.



Marin Sorescu văzut de Dan Nemțeanu



adevărate expiațiuni." (Ovid S. Crohmălniceanu). Se cațără pe *„a treia țeapă"*, cea din mijloc (lăsată liberă pe toată durata piesei, ca o amenințare generalizată), osândindu-se la o moarte comună cu a victimelor sale.

Ca și Iona, eroul biblic Vlad Țepeș, eroul istoriei, se sinucide, semn că **adevărul** nu este transcendență, **ci imanență**, el nu trebuie căutat în afară, ci în interiorul ființei umane. Impresionează, la fel de puternic, nu numai **expierea apoteotică** a celui care a încercat, dar n-a reușit să depășească un destin ostil, ci și **ideea efortului zadarnic**, care nu contează în istorie (îl trăiește și Manole, în viziunea lui Lucian Blaga, înspăimântat de perspectiva trudei fără finalitate): *„Voi ați suferit doar pentru voi, eu am suferit pentru toți. **Degeaba?*** (subl.ns.) *Dumnezeu știe! Deocamdată a venit seara..."* Dar ce are sens în istorie? Numai ceea ce a primit, întâi, un sens din partea omului. Iar **cruzimea**, ca manifestare extremă a violenței (fie și justificată) **nu are acces la sens**.

Exerciții de redactare și compoziții

- Asociind portretul lui Vlad Țepeș realizat în mod direct (din piesa *A treia țeapă*) cu cel evocat din opera dramatică *Răceala*, dezbateți — într-un studiu de caz — ambivalența comportamentală a eroului, plasată la egală distanță între sadismul nativ și o atitudine politică deliberată.
- Comparați-i, într-o compoziție–paralelă, pe Mahomed al II-lea și pe Bérenger I, cei doi conducători–bufoni, răspunzători de coșmarul istoric provocat, atât în viziunea lui Marin Sorescu, cât și în cea imaginată de Eugen Ionescu.
- Alcătuiți o compunere de sinteză despre tradiția dramei istorice naționale, în care să înscrieți piesele *Răceala* și *A treia țeapă*, evidențiind notele specifice atât concepției teatrale a autorului contemporan, cât și operelor sale dramaturgice propriu-zise.
- Realizați un eseu nestructurat, în care să evidențiați mesajul esențial al teatrului istoric în concepția lui Marin Sorescu: Istoria reală nu poate fi trăită decât pe viu, ea nu se lasă nici mimată (copiată, imitată după modele preexistente), nici trucată (transformată în spectacol cu actori, precum momentul căderii Bizanțului).
- Imaginați un eseu nestructurat, în care să căutați răspunsurile potrivite la două întrebări grave, folosind informația literar-istorică de care dispuneți: Istoria năvălește peste om și impune condiției lui existențiale un curs aberant? Sau comportamentul dereglat, la un moment dat, al omului imprimă și istoriei o dezvoltare fără sens, traumatizantă pentru individ, ca și pentru marile colectivități umane?

Bibliografie

- Elisabeta Munteanu, ***Motive mitice în dramaturgia românească***, Editura Minerva, București, 1982.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Valențe istorice în teatrul contemporan — parabola cu substrat istoric

Sistematizări, sinteze, conexiuni

Dosar critic — istoria receptării operei unui scriitor

● Ovid S. Crohmălniceanu — Cronică literară din Caietul–program al Teatrului Național, București, 1979.

„Piesele lui Marin Sorescu, inspirate din istoria națională, ***Răceala*** și ***A treia țeapă***, au și ele, ca ***Iona*** sau ***Paracliserul***, caracterul teatrului său, adică o structură foarte modernă, bazată pe transparența parabolei. [...] Oricâtă încredere aveam în talentul lui Marin Sorescu de a da o croială năstrușnică, surprinzătoare tuturor lucrurilor pe care pune mâna, nu aș fi crezut că va izbuti să facă aceeași operație și cu „drama istorică". O asemenea mașinărie zornăitoare, datorită mulțimii armurilor, halebardelor, coifurilor și stindardelor, decorurilor și costumelor fastuoase, personajelor și replicilor grandioase aduse pe scenă, cum poate să sufere modificări din temelii fără să se prăbușească scoțând o uruială îngrozitoare? E adevărat, îndoiala îmi fusese zguduită foarte serios de ***Răceala***. Piesa m-a entuziasmat, în special primele două acte. Am curajul să afirm fără prudențele critice de rigoare: nu erau cu nimic sub ceea ce scriseseră mai bun în materia respectivă Eugen Ionescu, Dürrenmatt, Hochuth sau Arrabal. [...]

Noutatea structurală a pieselor vine din actualizarea necontenită, foarte inteligentă, a istoriei. E vorba de Țepeș, bineînțeles, dar în același timp mulțimea replicilor scăpărătoare aduce lucrurile mereu la realități și probleme contemporane. [...] O înțelepciune șugubeață face tot timpul

▶▶▶

Dramaturgia istorică actuală s-a disociat de influențele romantice, ilustrate de-a lungul timpului — de operele scrise de B.P. Hasdeu, V. Alecsandri, Al. Davila, B. Șt. Delavrancea și de alții, refuzând caracterul profetic al întâmplărilor istorice în viziunea acestora, insistența lor excesivă asupra eroilor exponențiali pentru soarta neamului, limbajul oratoric și artificial, atmosfera solemnă și tragică în redarea epocilor trecute. Din tradiția dramaturgică consacrată s-au păstrat inspirația istorică și referirea la momente de importanță majoră, dar s-au modificat radical perspectiva auctorială asupra evenimentelor reînviate și concepția asupra structurii dramaturgice a personajelor. Piese istorice, precum *Răceala* și *A treia țeapă* de M. Sorescu, *Petru Rareș* sau *Locțiitorul* de Horia Lovinescu, *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, *Steaua zimbrului*, poem dramatizat de Valeriu Anania, *Pragul de taină* și *Descăpățânarea* scrise de Alexandru Sever, problematizează datul istoric, îl scot de sub incidența unei receptări canonizate în timp, încercând să surprindă — într-un registru dramatic, comic sau parodic — atât dialectica puterii, cât și pe aceea a servituții.

Dramaturgii contemporani nu mai impun personaje eroice și idealizate cu orice preț, caută să le surprindă dimensiunea umană din spatele celei oficiale, nu mai sunt preocupați de amploarea sau de măreția evenimentelor prezentate, ci de raporturile complexe dintre individ și istorie, dintre soarta fragilă a omului încăputǎ pe mâna mecanismelor sociale, care au legi proprii de funcționare. Pe scurt, autorii dramatici de astăzi nu oferă comentarii patetice despre o istorie care deja s-a făcut, ci vor să surprindă mijloacele prin care **o istorie se face la timpul prezent**. Se manifestă o libertate absolută față de convențiile literare, se detabuizează percepția asupra trecutului, se minimalizează miturile consacrate, se folosește un ton adesea zeflemist, dar nu rău, ci benign. Publicul actual vrea să-i înțeleagă pe eroi, nu să-i primească gata fabricați, și unul dintre meritele esențiale ale dramei sorescienе constă în facultatea de a dubla, hâtru și complice, situațiile prezente cu o experiență seculară.

O altă temă dramaturgică de actualitate este concentrată în **raportul dramatic dintre adevăr și mistificările lui succesive**, încercând să explice cum au fost posibile erorile grave în anumite conjuncturi socio-politice. În conformitate, nu sunt preferați eroii liniari, ci **personalitățile dilematice**, controversate în istorie, cu domnii fracturate în timp, cu detenții neprevăzute și trăind răsturnări spectaculoase atât în viața personală, cât și în cea politică, precum Vlad Țepeș sau Petru Rareș.

După modelul trilogiei *Setea muntelui de sare*, Marin Sorescu a intenționat să realizeze și una istorică, din care a scris numai primele două piese, închinate voievodului cunoscut în folclorul european sub apelativul *Dracula*. Chiar dacă acestea au fost redactate pe un ton polemic, ironic sau chiar demistificator, dramaturgul s-a documentat cu seriozitate, parcurgând cronicile românești, maghiare și săsești referitoare la controversatul domnitor. Așa cum mărturisea, în

1979, într-un interviu publicat în volumul *Sub semnul întrebării*, Marin Sorescu este pe deplin conștient că teatrul istoric cere o mare experiență de viață și de lectură intensă a documentelor necesare abordării genului, alături de talent literar și de sentimentul responsabilității față de trecutul acestui popor. Pentru că — notează cu umorul său mucalit — scriitorul: *„o piesă istorică proastă poate pierde o bătălie pe care istoria a câștigat-o."*

Modernă este pendularea pe care o suferă drama istorică **între tragic și comic**. Ceea ce s-a realizat mai valoros artistic în acest sens, și anume *Galileo Galilei* (Bertolt Brecht), *Romulus cel Mare* (Friedrich Dürrenmatt), *Mackbeth* (Eugen Ionescu), *Marat-Sade* (Peter Weiss) manifestă aceeași tendință rizibilă. **Sarcasmul, ironia, grotescul, absurdul** pătrund masiv în drama istorică actuală, pe care o **de-solemnizează**, fără să mai apară nimănui drept o formă de impietate în raport cu faptele prezentate și cu cei care le-au împlinit. Asistăm la o vădită **reacție antiromantică** (mărturisită de Marin Sorescu), în primul rând, împotriva scenelor concepute grandios, a eroilor cu staturi de semizei, ca și împotriva stilului retoric, plin de emfază, trăsături ce au îmbătrânit specia literară a dramei, au făcut-o să semene cu spectacolul de operetă și să aibă un pronunțat aer desuet. Dar în piesele lui Marin Sorescu, predilecția scriitorului pentru **parabola tragi-comică** cu substrat istoric are și o explicație mai profundă, formulată de Ov. S. Crohmălniceanu astfel: *„Momentele de cultură târzii au o preferință specială pentru viziunea ironică, sarcastică, grotescă, fiindcă stau sub semnul melancoliei. Comicul este aici amar și convertibil foarte lesne în tragic, ca la Shakespeare, nu degeaba numit «contemporanul nostru»"* („Prefața" la piesa *Răceala)*. Textele dramatice semnate de marele scriitor, prin replicile lor cu efecte ilare, prin spiritul „gouailleur" (persiflant, zeflemist) dominant, par niște comedii, dar care, în realitate, vorbesc despre moarte și despre condiția umană. Aparent zeflemitoare sunt titlurile și subtitlurile alese de Sorescu: *Răceala* (inițial maladie ușoară, neglijabilă, până la simptomul frigului definitiv și al încetării vieții); *A treia țeapă* (înălțată hazliu lângă masa voievodului, ca un instrument de tortură favorit destinat altora, dar care, în final, va primi trupul crucificat al domnitorului însuși). Călăii și victimele își schimbă rolul neîncetat, trăgându-se în „țeapa" istoriei, care le pune implacabil față în față cu „răceala" finală. Și în parabolele sale istorice, Marin Sorescu continuă să experimenteze **formulele teatrului existențialist și absurd**, în sensul lui Samuel Beckett și al lui Eugen Ionescu.

Limbajul este **aluziv**, cu efecte tragic-ironice, infuzând pieselor acel comic amar, umbrit de melancolie. Personajele soresciene **demitizează** nu doar conținutul faptic, ci și exprimarea acestuia într-o terminologie popular-familiară, aducând problemele mari de stat, rațiunile politice, principiile morale la un nivel de expresie obișnuit, prozaic chiar. Limbajul colocvial, susținut de un umor de bună calitate, vrea să întărească **ideea unei istorii pe înțelesul tuturor**. Simplitatea voit căutată a expresiei dramaturgice nu înseamnă nici simplificarea grosolană a semnificației evenimentelor analizate, nici ocolirea comică a profundității mesajului artistic comunicat, ci doar o atingere mai directă a esențelor.

Marin Sorescu privește evenimentele și pe autorii lor ca și cum ar fi fost contemporan cu cei despre care scrie în piesele sale. El sugerează **o istorie în mers**, în care lupta dusă pentru a menține independența țării face parte din existența zilnică; personajele țin piept dușmanilor printre îndeletnicirile curente: astfel, femeile frământă pâinea pentru copt, însă, dacă este nevoie, prefac lutul țestului în materie primă pentru zidurile de apărare; bărbații vin să ia masa între două bătălii crunte; dacă n-ar fi murit, Toma s-ar fi întors la luptă, fiindcă — după Oiești — venea rândul altei localități care trebuia apărată. Când o bătălie s-a încheiat, supraviețuitorii nu uită să-și îngroape camarazii morți (așa cum îi relatează Toma


Marc Chagall, *Jonglerul*

▶▶▶

filozofia istoriei, într-o terminologie și cu exemple grăitoare, la îndemâna oricui. E arta admirabilă de a-l sili pe Spengler și Toynbee să intre în pielea lui Mitică și să dea răspunsuri marilor dileme ale tuturor vremurilor, prin mici pilde luate din viața curentă, sau jucându-se cu proverbele, adică demonstrând când neștirbita lor valabilitate, când că răsună exact contrariu mersului lucrurilor.

Piesele au însă meritul principal de a crea, în ciuda facturii lor foarte speciale, o imagine impunătoare și verosimilă a lui Țepeș, personalitate complicată, supusă unui destin semnificativ pentru drama popoarelor nu prea numeroase, nevoite să-și apere existența sub uriașe presiuni anihilatoare venite din afară. E și o figură care dă mult și instructiv de gândit asupra exercițiului puterii și a violenței motivate prin rațiuni naționale, sociale și morale înalte.

În general, personajele, acțiunile, replicile izvorăsc dintr-o profundă meditație. Faptele petrecute aievea, altă dată, sunt înfățișate acum cu aura ironică sau melancolică pe care le-o împrumută contemplația în lumina spiritului. E — după mine — o formulă realmente înnoitoare a dramei istorice. Căci, cum putem altfel retrăi trecutul, atunci când îi cunoaștem anticipat desfășurarea, fără a judeca oamenii și faptele lor prin prisma experienței noastre prezente?"

Mărturii literare

„Extemporal despre mine"

(articol prezentat la Seminarul de dramaturgie și teatrologie, Deva, 1981, și publicat în revista „Vatra", 20 aprilie 1981)

„...Îmi place teatrul, în primul rând că este o meserie, și, în al doilea rând, pentru că este o meserie **imposibilă** (subl.a.), având de-a face cu inspirația, care încă nu se știe ce este și care sector administrativ ori cerebralo-sufletesc trebuie s-o controleze și s-o aprobe. [...] Simțind că încep să mă crispez, am trecut la piese istorice, mutând propria dramă în crisparea unei epoci din secolul al XV-lea românesc. Căci, am uitat să vă spun, dacă ***Iona*** și ***Paracliserul*** sunt eu — ca să parafrazez cunoscuta butadă — tot eu sunt și teatrul meu istoric. Și încă nu m-am terminat, întrucât trilogia începută, ***Răceala***, ***A treia țeapă***, amenință să devină tetralogie prin intercalarea unei noi piese ***Luptătorul pe două fronturi***, scrisă și terminată din neputința de-a o isprăvi pe cea de-a treia — anunțată de mult, ***Otrăvitorii de fântâni***. Sunt festele teatrului istoric — ca și ale unei istorii învălmășite, prea învălmășite uneori, care se lasă greu «prinsă» și, precum nervosul Țepeș, nu stă la pozat. [...]

Doresc să depun mărturie, din propria-mi experiență, atâta câtă este, că și teatrul «obiectiv» este, în mare măsură, expresia unei subiectivități — câteodată chiar feroce — și că trebuie să ne ținem de această subiectivitate ca alpinistul de firele de iarbă de pe marginea prăpastiei, pentru a păși cât mai sus. [...] Există și o **subiectivitate colectivă** (subl. ns.), care și ea trebuie cultivată. Rămânând noi înșine și nefiindu-ne rușine că suntem așa cum suntem — câteodată și mai goi și nemâncați, și în ploaie, și la răscruce de vremuri, vrăji și microbi — interesăm mai mult umanitatea largă, decât am interesa-o împrumutând întruna lucruri omologate aiurea și neriscând nimic din mult-puținul nostru. Iată, de ce, făcând din mine subiect ontologic și istoric, pot spune că de fapt nu-i vorba nicidecum despre mine, ci e vorba de **noi** (subl.a.) — cu permisiunea dumneavoastră."

soției sale), ritual pios descris și de Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*. Oștenii revin la vetrele lor, se odihnesc, apoi o iau de la capăt. **Lecția eroică** constă tocmai în naturalețea atitudinii lor, în exemplara modestie cu care își privesc propriile fapte de arme. Până și sacrificiul suprem pentru țară devine ceva normal; obișnuit, așa ca o *„răceală"* cu care luptătorii se pot întoarce oricând de la război, unde e nădușeală mare: femeile le fac frecții, le pun ventuze, îi păzesc în timp ce se odihnesc de trudă și de emoții bine stăpânite. După răgazul odihnei, oamenii își revin; uneori nu se mai trezesc, ca Toma.

Marin Sorescu fixează dialectica mersului istoric: lucrurile se fac, se repetă de câte ori este nevoie (precum luptele duse în apărarea patriei), istoria le înregistrează, le marchează pe cele esențiale și apoi vorbește despre importanța lor, nu invers. Într-o piesă, protagonistul rămâne absent, în cealaltă este mereu prezent, însă — alături de el — sunt oamenii din mulțime, combatanții de nădejde, cei care îl apără, îl slujesc cu credință și pun în practică ideile voievodului lor: în *Răceala*, comandantul de oști Toma este la fel de important ca și domnitorul pe care îl evocă cu respect și ale cărui principii le urmează; în piesa *A treia țeapă*, comandantul Papuc este umbra fidelă a stăpânului servit cu aceeași fidelitate în închisoare, în exil, ca și în postura domnului legitim al țării. Prin devotamentul lui, care nu așteaptă nici o recompensă, Papuc amintește de „român Gruie", pavăza și brațul care-l apără pe Vlaicu-Vodă în piesa lui Davila. Cu deosebirea radicală că Vlaicu a ordonat ca omul său de credință, asasinat de Mircea, să fie îngropat „la piciorul stranei domnilor", în semn de eternă prețuire; în schimb, Țepeș, înfricoșat de atâtea trădări, îl ucide nemotivat pe adevăratul său prieten și rămâne singur.

Așadar, protagonist în ambele piese istorice, prin reprezentanții săi obișnuiți, este și poporul însuflețit de ideea dreptului său la o existență statornică. Oștenii lui Țepeș, femeile admirabile care îi îngrijesc și îi așteaptă să se întoarcă din războaie, fie și numai pentru a-i înmormânta cum se cuvine, lângă vatra străbună, dobândesc — în anonimatul lor — profiluri distincte. Dramaturgul privește dincolo de cortina bine trasă a istoriei, unde se află cei mulți, pe temeiul luptei cărora s-a clădit reputația personalităților, care au ieșit apoi la rampă. Eroii colectivi nu vorbesc mult, ei acționează cu sentimentul că fiecare moment este decisiv. Nu au deloc sentimentul efemerității și, tocmai de aceea, clădesc cu răbdare, se apără cu nădejde, o iau netulburați de la început. Neamul rămâne veșnic ca pământul pentru care se zbate atâta, iar eroii — cunoscuți și anonimi — trăiesc cât neamul, vii în memoria acestuia. **Tradiția jertfei** este o lege nescrisă a pământului românesc și străbunii nu mor până ce nu o întipăresc în spiritul urmașilor. Furtunile istoriei se abat peste un popor statornic, dar nu-l clintesc. Sau, după o remarcă a pictorului italian venit la curtea lui Vlad Țepeș: *„...Nebunia trece, și casele rămân!..."*



Bernard Buffet, *Pietate*

Capitolul al III-lea

Dimensiuni ale imaginarului poetic

Natura — obiect și subiect liric

Vasile Alecsandri, *Mezul iernei*
Mihai Eminescu, *Freamăt de codru*
Lucian Blaga, *Gorunul*

Iubirea — formă a interiorității și a exteriorizării eului liric

Mihai Eminescu, *Atât de fragedă*
Tudor Arghezi, *Jignire*
Nichita Stănescu, *Cântec fără răspuns*

Eveniment real în transcripție lirică

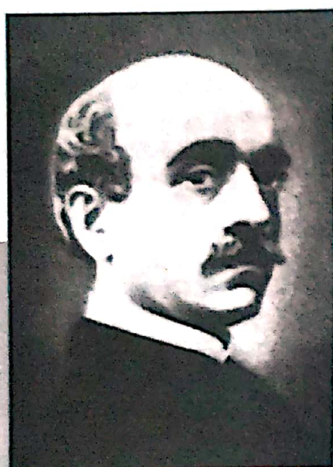
George Coșbuc, *Noi vrem pământ*
Octavian Goga, *Clăcașii*
Nicolae Labiș, *Moartea căprioarei*
Geo Dumitrescu, *Libertatea de a trage cu pușca*
Adrian Păunescu, *Râuri*



Ion Gheorghiu, *Himera*

Iarna la Mircești — „O reverie pietrifiantă”*

Vasile Alecsandri



Mezul iernei

În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit,
Iar zăpada cristalină pe câmpii strălucitoare
Pare-un lan de diamanturi ce scârție sub picioare.

Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Și pe ele se așază bolta cerului senină
Unde luna își aprinde farul tainic de lumină.

O! Tablou măreț, fantastic!... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii.
Munții sunt a lui altare, codrii organe sonoare
Unde crivățul pătrunde, scoțând note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viață, fără glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas;
Dar ce văd?... în raza lunei o fantasmă se arată...
E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată!

Teme și motive recurente în poezia naturii (I)

Dincolo de trăsăturile caracteristice operei fiecărui autor și de gustul estetic specific unei epoci, o parte dintre poeziile având în centrul lor natura se grupează în serii înrudite prin câteva constante tematice. Motivele și temele recurente definesc un **specific național** chiar și în poezia noastră peisagistă, nu prin simpla lor prezență (căci se regăsesc și în celelalte literaturi), ci prin importanța acordată și prin sensurile care li se inculcă în textele lirice românești. Se remarcă, de exemplu, frecvența **imaginii ascensionale** (a dealului sau a muntelui), care nu numai că organizează geometric peisajul, ci și traduce o aspirație către înalt (chiar spre universul celest), cu o certă



Abordarea textului în clasă

- Comentați, oral, alte pasteluri dedicate de Vasile Alecsandri iernii și identificați imaginile lirice recurente.
- Folosind elementele de teorie literară oferite de manual (adăugate celor deja achiziționate în clasa a XI-a), identificați trăsăturile descriptive tipice pastelului din poemul studiat, ca și din altele similare.

* Sintagma din titlu îi aparține criticului Eugen Simion.

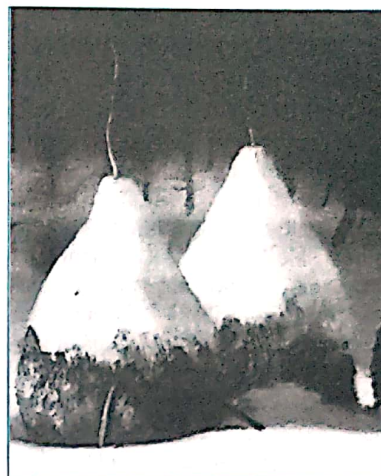
Repere de interpretare

Fiecare anotimp este bine reprezentat în *Pastelurile* lui V. Alecsandri, însă cea mai mare atenție poetul o acordă anotimpului hibernal, pe care îl descrie cu atât mai convingător, cu cât — paradoxal — îl detestă, înspăimântat când viscolul șuieră prin lunca Mirceștilor. Structura sa clasică, înclinația pentru viața tihnită, petrecută la țară, îl orientează pe Alecsandri către poezia impersonală, de **reflectare obiectivă** a lumii exterioare cu mijloacele mai ales ale picturii. Așa s-au născut pastelurile, care, alături de legende, i-au adus poetului consacrarea literară.

Pentru Alecsandri, iarna, în toate manifestările ei, devine o calamitate în *„mezul"* căreia trăiește angoasa dispariției într-un noian de alb. De aceea, poemul liric debutează cu două propoziții exclamative, în care sunt inversate, intenționat, noțiunile de cauză și de efect: astfel, prima imagine aparține *„stejarilor"* aproape pietrificați, ale căror trunchiuri și ramuri *„trăsnesc"* de frig. Gerul personificat ni se înfățișează ca un personaj supranatural (imagine recurentă în multe poeme), ale cărui efecte *„cumplite"* se răsfrâng asupra întregii naturi. Complementul circumstanțial de loc *„în păduri"*, exprimat printr-un substantiv nearticulat, generalizează efectele gerului extinse și asupra spațiului astral contaminat parcă și el de frigul teluric: *„stelele par înghețate"*, iar cerul a căpătat culoarea sticloasă a *„oțelului"*. Repetiția verbului „a părea" relativizează perspectiva privitorului asupra universului contemplat. **Totul a înghețat într-o unică dimensiune orizontală**, reflectată în spațiul câmpiilor acoperite de omăt. Epitetele cromatice prin sugerare generează impresia de luminozitate încremenită: *„zăpada cristalină"*, *„câmpiile strălucitoare"*. Fin imagist, poetul asociază, într-un oximoron, moliciunea zăpezii cu *„diamantele"* solide. Cristalele de nea sunt comparate cu pietrele prețioase care formează *„un lan"* nesfârșit. Zăpada, la început pufoasă, a devenit consistentă, închizând pământul într-o veritabilă carapace. Sub picioarele călătorului temerar, aceasta *„scârțâie"* sinistru.



Constantin Ritovoiu, *Iarnă*



Constantin Nițescu, *Peisaj de iarnă* (fragment)



semnificație religioasă și morală (elevație și verticalitate a spiritului).

Fenomenul este prezent la Ion Heliade Rădulescu (în prima parte, descriptivă, a poeziei ***O noapte pe ruinele Târgoviștii***), la Mihai Eminescu (în ***Călin — File din poveste, Sara pe deal, Peste vârfuri...***), pentru care forma de relief constituie un axis mundi, adăugându-se arborii înalți (teiul ori salcâmul), la poetul Lucian Blaga ***(Sus)***, la simbolistul Dimitrie Anghel ***(Balul pomilor)***, la Tudor Arghezi ***(Miez de noapte)***, care înfățișează telurícul năzuind către bolta cerească (uranic), la Ion Pillat ***(Vârful dealului, Comoara)***, sau în poezia ***Dealuri*** a Anei Blandiana.

Înălțimile montane intră, uneori, în construcții simbolice de-a dreptul alegorice, în care descrierea rămâne doar o aparență (Tudor Arghezi — ***Muntele Măslinilor***, Ion Barbu — ***Munții***, Marin Sorescu — ***Timp***), sau devin personaje într-un scenariu mitologic care reiterează misterul însuși al creațiunii (Lucian Blaga — ***Munți și nori***).

O simbolistică asemănătoare are și **copacul**, element animat, căruia i se atribuie variate sensuri precum: forța de a-și păstra podoabele vegetale în mijlocul unei naturi desfrunzite de ger și îngheț (Vasile Alecsandri — ***Bradul***); puterea de rezistență în fața vicisitudinilor, comparabilă cu




vitalitatea neamului românesc în istorie (Octavian Goga — ***Stejarul***); bogăția coroanei de frunze și flori, asociată varietății și prospețimii creației unui artist (Lucian Blaga — ***Belșug***); păstrarea legăturii indestructibile cu pământul prin rădăcinile sale viguroase, asemenea poporului trăind statornic pe glia străbună (Ion Pillat — ***Castanul cel mare, Rădăcini***); aplecarea mândră a ramurilor către pământ, îmbătrânirea arborelui falnic petrecându-se aidoma evoluției vieții omenești, pândite de un destin comun — moartea (Ion Barbu — ***Copacul***).

Tema morții asociată celei peisagiste este evidentă în poemul ***Gorunul*** de Lucian Blaga, unde senzația de liniște metafizică, anticipând pacea spiritului desprins de trupul pieritor, este trăită la umbra copacului boreal din lemnul căruia va fi cioplit cândva sicriul artistului. Într-o poezie modernă, ***Goană*** de A.E. Baconsky, interpretarea consacrată a simbolului rezistenței este răsturnată, imobilitatea elementului vegetal — transpusă în plan uman — devenind nu o emblemă a statorniciei, ci cauza neputinței de schimbare, care generează o suferință exacerbată și spaimă de nemișcare: *„... Și furtuna e-aproape și vine,/Și toate fug, toate fug, toate fug/Numai copacii înnebunesc pe coline".* Repetiția conținutului imagistic, întărită de cea formală (prin **anaforă și epizeuxis**) creează efectul de contrast între dinamica irepresibilă a tuturor componentelor peisajului amenințat de furtună și neputința fatală de a se mișca a pomilor, ca în unele tablouri ale lui Van Gogh, unde lumea fenomenală dă impresia că își caută o altă ordine cosmică.

Bibliografie

- Alexandru Piru, ***Surâzătorul Alecsandri***, Editura Minerva, București, 1991.
- Eugen Simion, ***Dimineața poeților***, Editura Cartea Românească, București, 1980.

Natura, covârșită de gerul *„amar"*, parcă și-a pierdut vitalitatea din celelalte anotimpuri. Prezența umană, alungată de frig, este abia sugerată de *„fumurile albe"* înălțate din coșurile caselor. O inspirată comparație imaginează șuvițele de fum încremenind instantaneu în văzduh, aidoma coloanelor *„unui templu maiestos"*. Bolta cerească pare așezată pe aceste coloane imaginare poleite de razele lunii. Ca în *Miorița*, poetul cult asociază metaforic luminozitatea stelelor cu cea a *„făcliilor"*. În templul naturii, munții formează „altarele", iar codrii alcătuiesc *„organele"* (orgile) sonore, unde crivățul șuieră simfonia stihiilor.

Gerul dă impresia că a distrus orice formă de viață și că fenomenele dezlănțuite converg spre nimicirea echilibrului natural. Însă universul înconjurător are rezerve nebănuite de vitalitate și legi specifice devenirii macrocosmice, pe care omul încă nu le-a descifrat. Negațiile din primele două versuri ale catrenului ultim sunt contrazise de imaginea a cărei întrebare retorică îl implică și pe autor în spațiul hibernal. Prezența și continuitatea vieții în natură sunt asigurate, în acest pastel, de imaginea animalului de pradă care apare, sub razele palide ale lunii, ca o *„fantasmă"*. Lupul flămând își caută cu tenacitate hrana pentru a supraviețui, înfruntând gerul. În dorința de a reliefa ideea că, în natură, agresorul și victima își schimbă, succesiv, rolurile, poetul creează o formă verbală reflexivă (inexistentă în limba comună): *„E un lup ce **se alungă*** (subl.ns.) */ După prada-i spăimântată."* Liniștea **poetului-estet** nu este tulburată, chiar dacă — în *Mezul iernei* — frigul este cumplit, iar spațiul — cutreierat de fiare, Vasile Alecsandri oferind, compensatoriu, ochilor cititorului un spectacol diamantin, *„o reverie pietrifiantă"* (E. Simion — *Dimineața poeților).*



Ion Grigore, *Iarna în sat*

Exerciții de redactare și compoziții

- Alcătuiți o compunere de sinteză în care să analizați, exemplificând, tablourile hibernale în lirica lui Vasile Alecsandri: cel exterior (al imobilității naturii, în opoziție cu feericul strălucitor) și cel interior (recluziunea în intimitate).
- Realizați un eseu nestructurat cu tema: „O geografie sacră, Lunca Mirceștilor, veritabilă Arcadie a omului și a poetului V. Alecsandri".

„Toate înflorind din mila Codrului, Măriei-Sale”

Mihai Eminescu

Freamăt de codru

Tresărind scânteie lacul
Și se leagănă sub soare;
Eu, privindu-l din pădure,
Las aleanul să mă fure
Și ascult de la răcoare
Pitpalacul.

Din izvoare și din gârle
Apa sună somnoroasă;
Unde soarele pătrunde
Printre ramuri a ei unde,
Ea în valuri sperioase
Se azvârle.

Cucul cântă, mierle, presuri —
Cine știe să le-asculte?
Ale pasărilor neamuri
Ciripesc pitite-n ramuri
Și vorbesc cu-atât de multe
Înțelesuri.

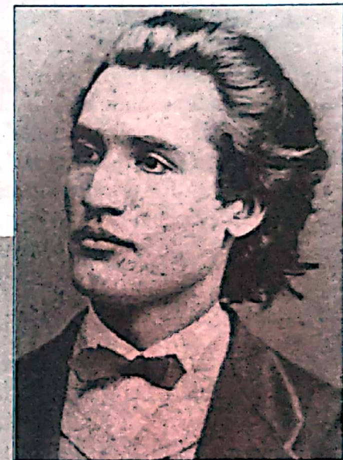
Cucu-ntreabă: — Unde-i sora
Viselor noastre de vară?
Mlădioasă și iubită,
Cu privirea ostenită,
Ca o zână să răsară
Tuturora.

Teiul vechi un ram întins-a,
Ea să poată să-l îndoaie,
Ramul tânăr vânt să-și deie
Și de brațe-n sus s-o ieie,
Iară florile să ploaie
Peste dânsa.

Se întreabă trist izvorul:
— Unde mi-i crăiasa oare?
Părul moale despletindu-și,
Fața-n apa mea privindu-și,
Să m-atingă visătoare
Cu piciorul?

Am răspuns:— Pădure dragă,
Ea nu vine, nu mai vine!
Singuri, voi, stejari, rămâneți
De visați cu ochii vineți,
Ce luciră pentru mine
Vara-ntreagă.

Ce frumos era în crânguri,
Când cu ea m-am prins tovarăș!
O poveste încântată
Care azi e-ntunecată...
De-unde ești, revino iarăși,
Să fim singuri!



Teme și motive recurente în poezia naturii (II)

Mai tradițional rămâne modul de abordare a motivului înrudit cu imaginea copacului sacru, și anume **cel al pădurii**, care apare și în varianta **codrului**, simbol al **germinației** continue și al **perenității naturii.** Prin tradiția populară (de care Eminescu era puternic legat), ca și prin influențele culte exercitate asupra creației sale, natura în viziunea marelui romantic este o ființă metafizică, materia în veșnică alcătuire și trecere dintr-o formă într-alta. Codrul înseamnă putere germinativă, întrepătrunderea regnurilor (ca în ***Călin — File din poveste***, partea a VIII-a, unde *„mirele-fluture”* se împerechează simbolic cu *„floarea-viorică”*), miraculoasa varietate a florei și a faunei aflate în creștere

▸▸▸



impetuoasă, formând un rezervor uriaș de vitalitate naturală: *„Codrul lui Eminescu e preistoric, cotropitor și omul se pierde în el ca o furnică. El e de obicei alpestru, munții ridicându-se «puternic» din mijlocul lui, cu roci granitice”*, conturând peisajul unei geologii sălbatice (G. Călinescu — ***„Opera lui Mihai Eminescu***). O natură în care teluricul este mereu înălțat la scară cosmică: ***Freamăt de codru, Și dacă..., La mijloc de codru..., Povestea codrului*** etc. Există și o voluptate a pierderii urmelor omului în spațiul silvestru mai ales când **pădurea antropomorfizată** ascunde la sânul ei ocrotitor perechea ideală: ***„Dorința”, „Povestea teiului”, „Lasă-ți lumea...”, „Floare-albastră”, Făt-Frumos din tei*** etc. Codrul devine, în același timp, și un semn al perenității naturii în contrast cu vremelnicia condiției umane: ***Revedere, Ce te legeni...*** etc.

Și pentru Alexandru Macedonski, pădurea este locul manifestării forțelor vitale și al varietății pitorești a peisajului ***(Pădurea)***, ca și pentru George Topârceanu ***(Sfârșit de vară)***, care o prezintă drept ambianța ocrotitoare a îndrăgostiților (în poemul menționat). Personificată, ca în imaginile folclorice, pădurea este chemată să participe la jalea și la revolta unui popor nedreptățit de secole (Octavian Goga — ***În codru)***. Ea poate fi transformată și într-o alegorie a luptei între beznă și lumină, între materialitate și spiritualitate, între spaimele provocate de o lume întunecată de pofte obscure și elanul spre bine și frumos ce caracterizează arta (Alexandru Macedonski — ***În arcane de pădure)***.

O altă caracteristică a poeziei de natură este asocierea ei cu **bucolicul**, așadar cu **imaginea satului**. Atribut al poeziei pastorale vechi, de la Teocrit la Vergiliu, adâncit de Petrarca în 12 poeme cu accente elegiace, trecând de la poezie la romanul pastoral (modelul rămâne ***Arcadia*** de Jacopo Sannazaro),



Abordarea textului în clasă

- Citiți și interpretați alte poezii de natură din creația eminesciană, identificând elementele recurente ale decorului specific imaginat de poet.
- Comparați pastelurile studiate (inclusiv pe cele din clasa a XI-a) din opera poetică a lui Vasile Alecsandri cu poemele de natură scrise de Mihai Eminescu, (folosind și informațiile cuprinse în Addenda la manualul de clasa a XI-a, Editura Corint) pentru a dovedi că marele creator național nu este un liric descriptiv.

Repere de interpretare

Natura eminesciană nu este descriptivă (ca la Alecsandri), ci **reflexivă**, imaginile artistice găsind corespondent în sufletul poetului și în trăirile acestuia, nu în decorul exterior. Situație rar întâlnită în poemele sale, romanticul Eminescu, fascinat de peisajele selenare, preferă, de astă dată, lumina intensă a soarelui de vară. Ni-l închipuim în mijlocul codrului, înconjurat de sonurile acestuia și îmbătat de miresmele tari ale vegetației. Substantivul cu valoare onomatopeică „freamăt” pune accent pe mișcarea continuă, care nu ostenește niciodată în spațiul natural, idee întărită deopotrivă la nivel gramatical de prezența, în aceeași primă strofă a gerunziilor *„tresărind”* și *„privind”*. Cea dintâi formă verbală nepersonală se referă la **obiectul contemplat** și reiterează surpriza perpetuă a lacului luminat până în străfunduri de razele solare; cea de-a doua formă gerunzială îl identifică **pe eroul martor**, care privește cu nesaț spectacolul inepuizabil al firii. Privitorul este vrăjit de imaginea lacului, care-și *„leagănă”* ușor valurile împrumutând *„scânteierile”*



Traian Brădean, *Peisaj*

soarelui, ascultă cântecul pitpalacului, murmurul apei care *„sună somnoroasă"* din izvoare și din gârle, epitetul aliterativ al verbului având darul de a transforma elementul acvatic într-o ființă apropiată poetului.

După model folcloric, totul este personificat; lacul *„tresare"*, valurile se mișcă *„sperioase"*, păsările — în graiul lor — *„vorbesc cu înțelesuri"*. Din bogata familie sinonimică a cuvântului *„melancolie"*, Eminescu a preferat *„aleanul"* pentru dulcea lui rezonanță și pentru inducerea **stării de somnie**, deopotrivă comună naturii și omului. Impresia este de natură copleșitoare, plină de vitalitate, aflată într-o germinație și într-o împerechere continuă. Enumerația zoomorfă, precum în *Călin — File din poveste*, adună laolaltă specii nenumărate, sugerând varietatea regnurilor: *„Cucul cântă, mierle, presuri"*, *„pitpalacul"*, *„neamurile de păsări"*.

Eminescu are intuiția că nu numai omul este sedus de magia vizualului și a audibilului în natură, dar și aceasta jinduiește după prezența ființei în mijlocul său. Astfel, **pădurea trăiește cu nostalgia perechii**, pe care a ocrotit-o cândva la sânul ei, și îl ceartă cu delicatețe pe cel rămas singur, întrebându-l unde se află aleasa lui. Cucul, pasăre a singurătății, vrea să știe ce s-a întâmplat cu *„sora viselor noastre de vară"*. Anotimpul estival coincide cu momentul de plenitudine în universul natural și în cel omenesc. În ambianța mitică a pădurii, femeia este *„ca o zână"* în fața căreia își înclină coroana vegetală vechiul tei. Ea îndoaie *„un ram tânăr"*, care, într-o mișcare zvâcnită, o acoperă de flori parfumate ca într-o pictură de Botticelli.

După lamentația cucului, vine rândul izvorului să întrebe despre *„crăiasa"* mult așteptată, perechea *„prințului"* cu ochi misterioși din poemul *O, rămâi...* Într-un gest hieratic, amândoi ating suprafața lacului cu piciorul gol, unindu-se astfel cu limpezimea apei, așa cum Narcis își reflecta frumusețea perfectă în oglinda strălucitoare. Într-un gest cast, de intimitate cu natura, iubita *„mlădioasă"* ca o salcie își apleacă *„părul moale"*, despletit deasupra undelor. Precum făptura de vis din poemul *Crăiasa din povești*, ea privește în adâncul izvorului și încearcă să pătrundă taina destinului său. Cu același glas tânguitor ca și cel al pădurii, eroul rămas singur se plânge naturii – confidente că zeița enigmatică nu va mai reveni în templul iubirii.

Ultima strofă împrumută accente de jale din lirica folclorică, la amintirea momentului fast, când cei doi *„s-au prins tovarăși"* în crângurile înflorite. Cuvântul *„singur"*, în accepția de izolat, nepereche, se metamorfozează într-un sens contrar, atunci când evocă solitudinea în doi, **voluptatea izolării cuplului înlănțuit** de restul universului. Poezia de natură eminesciană privește cu un ochi meditativ spre tărâmul amintirii și lăcrimează elegiac din celălalt: *„De-unde ești revino iarăși, / Să fim singuri!"*

Exerciții de redactare și compoziții

- În viziunea eminesciană, Edenul natural și plenitudinea afectivă alcătuiesc un tot inseparabil; concepeți un eseu nestructurat, în care să demonstrați valabilitatea acestei afirmații privitoare la armonizarea poeziei naturii cu cea a iubirii în lirica creatorului-nepereche din literatura română.
- În viața spirituală (spre deosebire de cea comună), voluptatea și durerea se contopesc într-o stare de extaz; realizați un eseu nestructurat, în care să argumentați ideea unității contrariilor afective (în sintagma *„farmecului dureros"*), care alcătuiesc fondul lirismului eminescian.



Sorin Ionescu, *Portret*



bucolicul exaltă modul de viață idilică, petrecută în spațiul rural înconjurat de armonia naturii. Acesta exprimă, implicit, și melancolia orășeanului, înstrăinat de fericirea simplă și senină a vieții de la țară.

În literatura română, prin traducerile din S. Gessner (poemul bucolic ***Daphnis***, scris după romanul grecesc ***Daphnis și Chloe***) și din Florian, încă din primele decenii ale veacului al XIX-lea, mulți poeți au resimțit influența bucolicului: Văcăreștii (mai ales Nicolae și Iancu), Vasile Cârlova (***Înserarea***), Ion Heliade Rădulescu (în partea mediană, descriptivă, a poemului ***Zburătorul***). Mihai Eminescu îmbină atmosfera bucolică cu **egloga** (poezia pastorală și idilică în decor campestru, formând cadrul unui sentiment erotic): ***Floare albastră***, ***Sara pe deal*** etc. Specia bucolicului cunoaște o dezvoltare aparte în lirica lui G.Coșbuc și chiar o **reabilitare estetică** datorată poeților tradiționaliști: Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Adrian Maniu. Tudor Arghezi își plasează **poezia universului domestic** sub semnul bucolicului, în măsură să-i reliefeze atașamentul pentru spațiul rural și ritmurile sale neschimbate de veacuri.

„Ascult cum crește în trupul tău sicriul, /sicriul meu"

Lucian Blaga



Teme conexe cu poezia naturii

Fără a fi reduse numai la acestea, două sunt temele frecvente conectate la poezia naturii, și anume **cea a iubirii**, alături de **tema meditativă a timpului trecător**. De la Iancu Văcărescu (al cărui amplu poem, ***Primăvara amorului***, deși conține fragmente descriptive, este închinat atotputerniciei lui Eros), Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Mihai Eminescu (cel care a realizat simbioza perfectă a motivelor lirice), George Coșbuc, la moderniștii Lucian Blaga, Tudor Arghezi și până la contemporanii Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, A.E. Baconsky (a cărui ***„melodie de toamnă"*** este, în prima parte un descântec pentru redobândirea pe cale magică a iubirii), aproape toți autorii lirici au racordat sentimentul dragostei la ritmurile naturii terestre și cosmice.



Gorunul

În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge.

Gorunule din margine de codru,
de ce mă-nvinge
cu aripi moi atâta pace
când zac în umbra ta
și mă desmierzi cu frunza-ți jucăușă?

O, cine știe? — Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scândurile lui,
o simt pesemne de acum:
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet —
și mut
ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu,
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru.

Abordarea textului în clasă

- Analizați, în poemul studiat, elementele stilistice, prozodice și sintactice definitorii pentru lirica blagiană: structura metaforei, comparația amplă, funcția repetiției; versul liber, ritmicitatea interioară și structura strofică; tehnica ingambamentului și reluarea conjuncției copulative „și".
- Comparați poemul *Gorunul* (din *Poemele luminii)* cu cele intitulate *În lan* sau *Vară* (ambele din volumul *Pașii profetului)*, reliefând ideea comună a voluptății repaosului trăit în preajma naturii.



Ion Dumitriu, *Copac*

Repere de interpretare

Textul liric, integrat volumului inaugural *(Poemele luminii)*, aparține speciei lirice a **elegiei funerare** (înrudite cu *Mai am un singur dor* de Mihai Eminescu), în care Lucian Blaga își formulează propria concepție despre viață și moarte. Ca în lirica populară, elementul natural, ales de poet pentru dialogul imaginar, este personificat, iar forma substantivală *„gorunule"* marchează flexiunea de vocativ. Uneori, versul blagian se reduce la un predicat exprimat printr-un verb de modalizare „[îmi] pare", care induce o stare de îndoială, de neliniște metafizică; alteori, versul se rezumă la repetiția conjuncției *„și"*, căreia poetul îi adaugă fie substantivul *„liniște"*, termen predilect în creația autorului), fie adjectivul *„mut"*, exprimând tăcerea umană în preajma revelației morții, ori termenul specific într-o elegie testamentară, și anume *„sicriul"*.

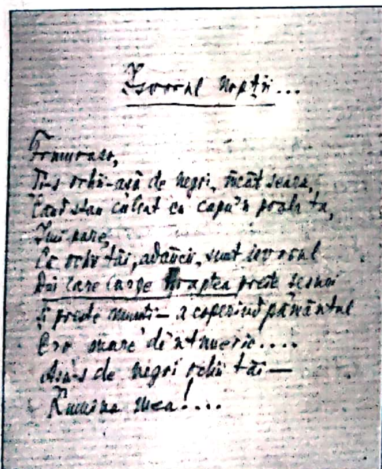
Gorunul este copacul boreal cu semnificație funebră, la umbra căruia ființa meditează la sfârșitul inevitabil. Epitetul cromatic inversat *„limpezi"*, asociat substantivului nearticulat *„depărtări"*, creează impresia de aspațialitate dominată de

Tema antică de meditație „fugit irreparabile tempus" („zboară timpul pieritor") este una dintre cele mai rezistente în literatura universală. În cultura națională, conștiința acută a vremii trecătoare o avea deja Costache Conachi (în poemul evocator ***După 27 de ani. Tot Slănicul, 846, iulie în 2***, rămas în manuscris). Grigore Alexandrescu o exprimă în elegii, legând-o de reînvierea unui trecut memorabil, pe care generațiile ulterioare au datoria morală să nu-l uite. Pentru Mihai Eminescu, relația omului cu timpul constituie chiar o **supratemă**, care se lasă descoperită în majoritatea poeziilor sale. Timpul eminescian îmbracă fie **forma progresivă a istoriei** (cu tot ce presupune nașterea și decăderea civilizațiilor), fie **regresiunea spre elementar**, către matricea lumii, într-o natură mitică, unde spiritul romantic învață din nou să trăiască universal. O recosmicizare a vieții lăuntrice propune și Lucian Blaga; poetul ***„zace"*** la umbra copacului alpin ***(Gorunul)*** sau lângă tulpinile unor maci uriași ***(În lan)***, înfrățit cu imaginile, sunetele și miresmele naturii în care orice formă inanimată sau animată își găsește locul. Poetul ***„marii treceri"*** iscodește lucrurile cât mai aproape de facerea lor, salvându-se de angoasa trecerii timpului prin integrarea spiritului divin în toate manifestările naturale (panteismul) și prin stabilirea unei comuniuni de substanță (chiar și de ritm vital) între om și universul înconjurător.

Manifestările timpului pot îmbrăca și forma **istoriei pilduitoare**, ca succesiune a faptelor omenești majore, la care natura a asistat, le-a ocrotit și al căror tipar exemplar îl păstrează dincolo de vreme, așa cum o demonstrează toată lirica lui Octavian Goga (mai ales poemele: ***Plugarii, Noi, Oltul)***. Un contestatar precum Alexandru Macedonski ajunge să proclame paradoxul inexistenței morții (în textul ***Moartea este o minciună)*** ori să uite de amenințarea ei, subjugat, măcar pentru o clipă, de armonia naturii primăvăratice ***(Noaptea de mai)***. Ion Pillat, într-o manieră elegiacă, suscită puterea de reînviere a



amintirii (în ***Parcul Goleştilor***, alături de multe creaţii ale volumului ***Pe Argeş în sus***). Unii poeţi modernişti încearcă conjugarea spaimei de moarte prin adoptarea tonului familiar-glumeţ, ori parodic-persiflant, aşa cum face Marin Sorescu în poemul ***Timp*** (unde muntele este luat în răspăr şi numit *„hodorogul ăsta bătrân")*, sau în ***Otrăvuri*** (din volumul intitulat simbolic ***Moartea ceasului***), în care relaţia canonizată de subordonare a omului faţă de univers este răsturnată în mod spectaculos. În ***Foaie verde*** (din volumul ***Tuşiţi***, 1970), Marin Sorescu reia o temă curentă în folclor şi în poezia noastră cultă, referitoare la înfrăţirea omului cu verdele codru. Scriitorul actual inversează ecuaţia sufletească tradiţională şi invită natura să se definească prin raportarea ei la bogăţia trăirilor omeneşti: *„... Sau mai bine cântă tu/Şi cu sufletul meu"*.



Izvorul nopţii...

Frumoaso,
Ţi-s ochii-aşa de negri, încât seara,
Când stau culcat cu capu-n poala ta,
Îmi pare,
Că ochii tăi, adânci, sunt izvorul
Din care curge noaptea peste şesuri
Şi peste munţi — acoperind pământul
C-o mare de-ntuneric....
Aşa-s de negri ochii tăi —
Lumina mea!...

Lucian Blaga, pagină de manuscris

strălucirea naturală a lumii vii. În acest decor fără limite, poetul ascultă glasul *„clopotului"* având rezonanţa însufleţită a unei *„inimi"*, ale cărei bătăi sonore se aud în turnul vechi ca într-un *„piept"*. Sunetele produse de clopot se propagă în aer precum *„zvonurile dulci"*, generând o atmosferă senină, de calm sufletesc detaşat şi de împăcare cu sine. Poetul are chiar senzaţia că *„prin vine"* nu îi mai curge substanţa vitală a sângelui, ci *„stropi de linişte"* metafizică. Aşa cum arborele funerar se înalţă *„la marginea codrului"*, Blaga se simte lângă pragul veşniciei, prefigurând — imaginar — disoluţia propriei fiinţe. Dacă în lirica simbolistă, elementele naturale dezlănţuite (precum ploaia bacoviană) provoacă angoase şi nevroze, pe tradiţionalistul Blaga perspectiva neantului nu-l înspăimântă.

Premoniţia sfârşitului îi generează sentimentul de pace lăuntrică, sugerată de epitetul cantitativ *„atâta"* şi prin diafanitatea metaforei *„aripi moi"*. Împăcat cu gândul dispariţiei, el gustă voluptatea odihnei la umbra gorunului, **apropiat de starea primordială prin fenomenul de extincţie a conştiinţei** şi primind pe frunte *„dezmierdarea"* frunzelor *„jucăuşe"*. Verbul *„a zace"* simbolizează cufundarea eului poetic în starea de existenţă larvară, petrecută în vecinătatea armoniei naturii eterne, ocrotitoare. În acest poem juvenil al lui Blaga, se simt încă reminiscenţele romantice ale *„dorului"* de moarte eminescian. În schimb, poetul trăieşte o cu totul altă stare de spirit în preajma universului natural decât spleen-ul bacovian provocat de impresia disoluţiei cosmice.

În strofa polimorfă (cea mai amplă), Blaga îşi imaginează metamorfoza, oricând posibilă, a trunchiului de copac în propriul lui *„sicriu"*. Fiinţa şi materia se îngemănează, poetul reflectând — cu o linişte deplină — la perspectiva odihnei veşnice. Această *„pace"* binefăcătoare îi este *„picurată"* în suflet de seva care pulsează în forma vegetală a copacului falnic. Individualizarea elementelor naturii învestite cu atribute omeneşti se realizează, mai ales, prin utilizarea sinecdocei singularului pentru plural: *„gorunul"*, *„frunza"* etc. *„Fiecare clipă care trece"* micşorează durata vieţii individuale şi îl apropie pe artist de *„marea trecere"* care va marca identificarea spiritului său cu o altă formă de existenţă universală. Adâncit în sine, poetul ascultă *„mut"* metamorfozele interioare prin care *„creşte"* în trupul gorunului forma sicriului destinat fiinţei pieritoare. Tot ce este presimţit înăuntrul făpturii umane se proiectează în exterior prin intermediul **imaginilor sonore**, pentru care L. Blaga are predilecţie, epitetul ornant, descriptiv, fiind rar în poezia sa. Cu excepţia unicului epitet cromatic prin sugerare *(„limpezi depărtări")*, în creaţia blagiană sunt absente proiecţiile vizuale, căci starea de inconştienţă extatică şi premoniţia trecerii în nefiinţă nu se pot comunica într-un limbaj liric descriptiv. Taina morţii nu trebuie desacralizată prin cuvântul prea explicit, ci numai sugerată, captată de simţurile noastre prin forţa intuitivă a *„metaforei revelatorii"*.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi o compoziţie sintetică, în care să prezentaţi maniera distinctă a poeţilor Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu şi Lucian Blaga de a proiecta imaginea sinelui artistic în universul naturii micro- şi macrocosmice.
- Folosind cunoştinţele (oferite în manualul de clasa a XI-a şi în *Addenda* acestuia, Editura Corint, 2001), elaboraţi un eseu structurat pe tema: „Imanenţă teistă şi cult al naturii (panteism) în lirica expresionistă a lui Lucian Blaga".

Bibliografie

- Ion Bălu, ***Lucian Blaga***, Editura Albatros, Bucureşti, 1986.
- Ion Pop, ***Lucian Blaga — universul liric***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Natura – obiect şi subiect liric

Sistematizări, sinteze, conexiuni

De vreme ce natura constituie matricea în care s-a format umanitatea, ale cărei legi i-au fost model la început, contestându-le apoi, pe durata dezvoltării sale (până la fenomenul alienării faţă de aceasta), arta — ipostază a creativităţii spiritului omenesc — exprimă şi ea relaţiile complexe (de la comuniune deplină la contestare şi la stare conflictuală) între om şi ambianţa înconjurătoare.

Se cuvine să facem din capul locului distincţia între **sentimentul direct** al perceperii fenomenelor naturale şi **un sentiment estetic** al receptării naturii (specific picturii şi literaturii expresioniste). Totodată, disociem între **natura-cadru** (obiect direct al contemplaţiei), **natura-suport** (obiect indirect, sprijin reflexiv pentru meditaţie) şi **natura-subiect** (reconstrucţie interioară în acord cu sine, **peisaj simpatetic**); acesta din urmă este o formă de empatie transpusă într-un obiect exterior sau într-o imagine cu al cărui/cărei înţeles formează un tot unitar.

În cultura europeană, sentimentul naturii este cultivat programatic abia de către **Romantism** (în primele decenii ale secolului al XIX-lea), după ce preromantismul de la sfârşitul veacului anterior îl abordase accidental şi, mai degrabă, ca ambianţă lirică a idilei şi a pastoralei sentimentale. Cele două concretizări artistice ale sentimentului naturii — **plastică** şi **literară** — rămân cele mai semnificative, mai numeroase şi cu evoluţii paralele.

Au fost identificate trei modalităţi principale de realizare a poeziei de natură: 1. **descriptivă**, sub forma **pastelului** (având primul reprezentant de marcă în Anglia, şi anume Thomson, *Anotimpurile*, 1726–1730), în cultura noastră fiind



Karl Schmidt – Rottluff, *Satul Dangast*

Modalităţi de tratare poetică a realului în poezia naturii

Poeţii naturii, în funcţie de maniera predilectă în care concep imaginarul după modelul real, pot fi clasificaţi în: **contemplativi, meditativi, epici** şi **speculativi (proiectivi)**. Primii sunt poeţii descriptivi ai peisajelor, prototipul lor fiind Vasile Alecsandri, căruia i se adaugă George Coşbuc şi Octavian Goga (autori ai privirii directe asupra tablourilor), şi George Bacovia sau Adrian Maniu (poeţi ai sugestiei stărilor procesuale prin care trece natura). Următorii găsesc în spectacolul firii ocazia şi argumentele unor reflecţii mai generale asupra omului şi a raporturilor lui cu lumea şi cu timpul; natura nu este privită pentru ea însăşi, ci în elementele şi legile acesteia, în formele ei de manifestare fiind căutate **semnele unei ordini** prestabilite, care guvernează existenţa, dintre care cel mai dramatic pentru om rămâne semnul veşnicei treceri.

De la Costache Conachi, care constată (în poemul deja amintit) că *„toate stau pe o schimbare"*, Vasile Cârlova, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Pillat, până la A.E. Baconsky, care înalţă un ***Imn către florile toamnei*** (unde descoperă tocmai posibilitatea, chiar efemeră şi iluzorie, de a se împotrivi timpului distrugător), meditativii elegiaci conferă temei naturii o profunzime neatinsă până la ei. **Epicii** sunt scriitorii care văd, în spatele înfăţişărilor lumii fenomenale, scenariul unor metamorfoze care pot fi narate, iar evenimentul prin excelenţă, datorită varietăţii circumstanţelor şi însemnătăţii consecinţelor, este **lupta** (cu varianta alegorică a contrastului între simboluri). Confruntarea între întuneric şi lumină, de la ***Amurgul*** lui


Elena Simionescu Muntean, *Arbori* (tapiserie)


Vasile Voiculescu la ***Răsăritul*** lui Ion Barbu, între inocența copilăriei și asprimile vieții adulte, ca și aceea între natura cândva armonioasă și imaginea ei istovită de secetă (în ***Moartea căprioarei*** de Nicolae Labiș) fixează tabloul în rama unei povești cu tâlc. Mai adăugăm **tratarea ludic-umoristică a temei** (***Balta*** sau ***Concertul în luncă*** de Vasile Alecsandri, ***Chindia*** de George Coșbuc, ***Rapsodiile de toamnă*** ale lui George Topârceanu) ori la polul opus, abordarea naturii **dintr-o perspectivă mitică**, așa cum procedează Lucian Blaga în ***Munți și nori*** și Șt. Aug. Doinaș în ***Poteca***.

Speculativii proiectează o lume proprie, cu legi specifice și coerență interioară, așa cum o imaginează Nichita Stănescu (de pildă în ***A cincea elegie. Tentația realului***), unde problematica filozofică se lărgește de la cea a timpului la semnificația raporturilor generale între individ și univers, poetul actual atribuind omului forme de manifestare înțelese în mod obișnuit ca aparținând naturii.

Așadar, poeții naturii sunt adepți ai două maniere de concepere a temei în cauză: fie că structurează lumea operei lirice pornind de la observarea realității (**construcția mimetică, sugestiv-expresivă, epic-alegorică** etc.), fie că își creează un univers paralel cu cel real,



semnalate — numai sporadic — elemente peisagiste la poeții Văcărești, Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu; 2. **meditativă**, în măsura în care contemplarea naturii devine punctul de plecare al unor reflecții asupra condiției umane în genere. Modelul literar îl formează *Nopțile* lui E. Young, unde motivul cel mai frecvent este meditația în preajma ruinelor, care a avut larg ecou în poezia română de factură preromantică și romantică (V. Cârlova — *Ruinurile Târgoviștei*, Ion Heliade Rădulescu — *O noapte pe ruinele Târgoviștei)*; 3. **fantezistă** (uneori chiar **fantastică**), denotând spiritul de libertate artistică, de originalitate creatoare mai ales din partea romanticilor, dorința lor de a cuprinde întreaga experiență omenească (implicit pe aceea care nu are corespondent în realitate, ci numai în domeniul imaginarului). Este direcția literară care a evoluat până la jocurile gratuite cu imagini, dezlegate de orice constrângere, din poemele suprarealiste înfățișând, ca la Ion Vinea, peisaje absurde și halucinante.

În ceea ce privește atitudinea artistului față de natura ca subiect al operei sale, disociem între **estetica pitorescului** (interesată nu atât de profunzimile fenomenalității naturale, cât de perfecțiunea suprafețelor ei armonice), **estetica melancoliei** (care problematizează raporturile omului cu natura și îi impune valențe reflexive), o **estetică a corespondențelor** (care intuiește și doar sugerează raporturile secrete între universul natural și cel uman, adesea incomunicabile prin limbaj rațional, ca în lirica simbolistă) și **o estetică imaginativ-constructivă** (în care natura — **peisaj interior** proiectează subiectivitatea lăuntrică în afară, devenind inversul procesului obiectiv din poezia peisagistă tradițională). De pildă, într-un pastel de Nichita Stănescu, reliefurile naturale iau forma spiritului poetic, care le răsfrânge în exterior, purtând alte semnificații decât cele consacrate.

Natura în poezia românească

Primele forme ale sensibilității rapsozilor în fața spectacolului natural (materializate în imagini de o rară plasticitate) se găsesc în **folclor**, de unde sunt preluate ca model în poezia cultă a perioadei de tranziție (1780-1830), când și-au scris operele Văcăreștii (îndeosebi Nicolae și Iancu). Influențelor folclorice autohtone li s-au alăturat și contactul primilor noștri poeți, ca și cel al următorilor din epoca pașoptistă (1830-1860), cu literatura occidentală și orientarea ei preponderent romantică. La acestea se adaugă **experiența de viață rurală**, pe care o evocă toți poeții secolului al XIX-lea, devenită apoi **o imagine idealizată a trecutului**, un topos al copilăriei, sau un Eden care păstrează datinile și specificul național ca în viziunea tradiționaliștilor.

În cazul primilor noștri poeți, evocarea naturii constituie numai o secvență lirică într-un text a cărui temă este alta (Iancu Văcărescu — *Primăvara amorului*, Ion Heliade Rădulescu — *Zburătorul)*. Altădată, imaginea descriptivă este dominantă, dar rămâne un pretext convențional, care declanșează o stare sufletească a cărei esență nu este direct legată de un peisaj (în creațiile lui Costache Conachi sau Vasile Cârlova). Natura ca temă explicită nu se emancipează de alte motive (precum istoria, sau elogiul unei personalități, ori trăirea unei iubiri) decât o dată cu operele târzii ale pașoptiștilor, **clasicizându-se** prin ciclul *Pasteluri* scris de Vasile Alecsandri (care a devenit modelul absolut).

Poezia naturii continuă să joace un rol semnificativ în creația autorilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea: pentru Mihai Eminescu natura nu are în sine nimic descriptiv, sugerând materia vie într-o veșnică și dinamică metamorfoză. În codrul nesfârșit, perechea umană se simte ocrotită și, instinctiv, se integrează mișcării neobosite a firii; Alexandru Macedonski este **un estet**, care receptează dinamica curgerii naturale prin sonoritățile ei muzicale, înregistrate atât de vitalismul lui

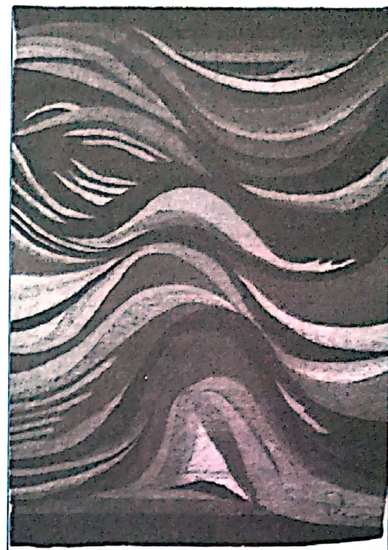
romantic, cât și de experimentele simbolist-parnasiene; George Coșbuc face din natură purtătoarea concepției sale programatic optimiste, dar și a crezului artistic conform căruia viața este o luptă continuă precum aceea din spațiul natural.

La începutul secolului al XX-lea, Octavian Goga continuă în parte linia coșbuciană, dar vede natura în ipostaza de martoră atât a suferințelor poporului, cât și a dezrădăcinării omului din mediul păstrător de tradiții, cel rural. Simboliștii (George Bacovia, Dimitrie Anghel) restrâng peisajul la un decor (parcul, grădina) construit din linii simplificate, dar cu o sporită putere incantatorie de a sugera profunzimi, pe care le presimțim numai în parte accesibile. Ion Pillat cultivă bucolicul în spirit tradiționalist, revenind la descrierea clasică și senină a canonului estetic fixat de Alecsandri. Lucian Blaga infuzează naturii misterul indicibil și îi conferă o dimensiune mitic-panteistă, trăind la unison cu ritmurile ei frenetice. Tudor Arghezi o receptează ca pe o manifestare a divinului care sălășluiește deopotrivă în formele ei gigantice și în cele miniaturale. Ion Barbu o stilizează glacial în forme perfecte și încremenite, sau îi conferă funcții alegoric-ermetice. Vasile Voiculescu îi accentuează, într-un limbaj voit rustic, elementaritatea aspră, iar Barbu Fundoianu îi insuflă melancolia și tragismul conștiinței din ce în ce mai puternice a disoluției (mutând semnificația de la natura ca o matrice la natura ca mormânt).

În general, **moderniștii și suprarealiștii contrazic modelul instituționalizat** și imaginează **dizarmonicul**, **înfricoșătorul**, sau **inanimatul din natură**, excesiv geometrizat (I. Barbu), ori fragmentarea și dereglarea simțurilor în organismul natural (Ion Vinea, Gellu Naum). Poezia de natură în viziunea liricilor contemporani (Șt. Aug. Doinaș, A. E. Baconsky, Nichita Stănescu, Marin Sorescu) nu mai este nici mimetică, nici expresivă, ci **constructivă**, în sensul că ea nu are decât o realitate imaginară în spațiul textului literar, iar cititorii trebuie să se concentreze mai puțin asupra aspectului tematic și mai mult asupra celui structural, elementele componente ale poeziei devenind mai puțin importante decât relațiile care se instaurează între ele.



Gheorghe Nichita, *Peisaj*



Despina Moșteanu, *Coline* (tapiserie)



straniu și neliniștitor pentru experiența noastră comună (**construcția imaginară**), spre care evoluează poezia contemporană. Șt. Aug. Doinaș, nu numai mare poet, dar și teoretician al diferitelor maniere de tratare poetică a realului, le clasifică în: **procedee intensive** (notația revelatoare, suprapunerea, aglomerarea detaliilor, tehnica contrastelor, redimensionarea imaginii reale), **reductive** (stilizarea, reducerea la substrat, instantaneul, abstractizarea, anularea chiar a obiectului real) și **proiective** (proiecția vitală, umană, cosmică, mitico-istorică, simbolizarea și transportul în absolut).

Dar, indiferent de particularitățile fiecărei metode de abordare, se observă *„irezistibila alunecare a oricărei poezii spre elemente de reprezentare, chiar atunci când e vorba de un poem strict confesiv"*, ceea ce *„arată că poetul nu poate să spună nimic despre sine fără a recurge la imagini, fără a spune ceva despre real"*

(Ștefan Aug. Doinaș, ***Orfeu și tentația realului****, 1974).*

„Pierdută vecinic pentru mine, Mireasa sufletului meu!”

Mihai Eminescu


Mihai Eminescu în viziunea lui Camil Ressu

Specii lirice în poezia de dragoste (I)

Având o formă scurtă și simplă, caracterizată prin muzicalitate și melancolie, **romanța** a apărut în Spania secolelor al XIV-lea și al XV-lea, la origine fiind un cântec popular dedicat eroilor unor întâmplări extraordinare sau unor povești de dragoste pilduitoare. Dintre tipurile cele mai gustate de public erau romanțele cavalerești, pastorale și sentimentale. Formată din cuplete de patru versuri octosilabice bazate pe **asonanță**, specia lirică a fost cultivată de Góngora, Lope de Vega, Quevédo, iar în secolul al XX-lea de Federico García Lorca, autorul culegerii ***Romancero gitano (Cântece țigănești)***. Romanța modernă a pierdut (începând cu



Atât de fragedă...

Atât de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireș,
Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Și de la creștet pân-în poale
Plutești ca visul de ușor.

Din încrețirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc —
S-atârnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi și noroc.

O, vis ferice de iubire,
Mireasă blândă din povești,
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire
Mi-arată cât de dulce ești,

Cât poți cu-a farmecului noapte
Să-ntuneci ochii mei pe veci,
Cu-a gurii tale calde șoapte,
Cu-mbrățișări de brațe reci.

Deodată trece-o cugetare,
Un văl pe ochii tăi fierbinți:
E-ntunecoasa renunțare,
E umbra dulcilor dorinți.

Te duci, ș-am înțeles prea bine
Să nu mă țin de pasul tău,
Pierdută vecinic pentru mine,
Mireasa sufletului meu!

Că te-am zărit e a mea vină
Și vecinic n-o să mi-o mai iert,
Spăși-voi visul de lumină
Tinzându-mi dreapta în deșert.

Ș-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtând coroană —
Unde te duci? Când o să vii?

Abordarea textului în clasă

- Argumentați, cu imagini artistice din textul liric studiat și din altele similare, ridicarea sentimentului de dragoste la rangul estetic al unui mit întemeietor, în viziunea poetului romantic.
- Identificați imaginile consacrate de erotica mistică în poezia lui Mihai Eminescu și analizați-le semnificațiile particulare atribuite de autor în contexte lirice diferite.



Ion Andreescu, *Pomi înfloriți*

Repere de interpretare

Din adolescență până la maturitate, Mihai Eminescu a resimțit „farmecul dureros" al sentimentului etern, care nu se îndreaptă nici spre trecut, nici către un viitor, ci spre **fuziunea prezentă și întreagă cu perechea ideală**, năzuind la voluptatea ultimă: îngemănarea perfectă a celor doi într-o ființă unică.

Textul liric este o scriere de tinerețe, reprezentativă pentru **erotica mistică**, în care se produce *„ridicarea factorului feminin la gradul unui simbol, o adorație care, depășind viața sexuală, trece în absolut"* (G. Călinescu — *Opera lui Mihai Eminescu)*. De la lirica renascentistă până la cea romantică, spiritul masculin a încercat, prin imaginea femeii, să iasă din lumea contingențelor și să atingă sufletește fericirea paradisiacă. Romantismul, care a păstrat din mistică ideea salvării prin femeie, i-a adăugat **conceptul antitetic** al căderii prin ea, femeia fiind **înger** și **demon** totodată. Această bipolaritate spirituală este prezentă în poemele eminesciene: *Înger de pază, Venere și Madonă, Înger și demon* etc. **Feminitatea exclusiv angelică**, prilej de exaltare romantică și de reverie sentimentală de o *„carnalitate sublimată"* (G. Călinescu — op.cit.), este adorată de Eminescu în poemul *Atât de fragedă...*



secolul al XIX-lea) orice caracter epic, dobândind, ca principală caracteristică, **muzicalitatea** versului și **nota elegiacă** a conținutului. Echivalențele speciei sunt **liedul** german, **songul** englez, **pesnia** rusească, **mawwalul** arab etc. În cultura română, a fost preferată de romanticii întârziați de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu), după exemplul cărora au cultivat romanța și simboliștii (Ștefan Petică, Cincinat Pavelescu, I.C.Săvescu, Arthur Enășescu), Ion Minulescu chiar folosind termenul drept titlu predilect atât pentru numeroase poeme, cât și pentru volume de versuri: ***Romanțe pentru mai târziu (Romanța cheii, Romanța celor trei corăbii*** etc.). Perfecțiunea formală și muzicalitatea versurilor au determinat transpunerea textului liric în muzică, dând naștere melosului cu același nume.

Mihai Eminescu a canonizat specia ca atare sub forma *„romanței cantabile"* (în accepția lui G.Călinescu), ilustrată de modelul absolut ***(Pe lângă plopii fără soț)***, alături de alte poeme din creația sa de maturitate: ***S-a dus amorul..., Când amintirile..., Adio, Ce e amorul?*** Natură sinceră și emotivă, poetului i-a mers la suflet tratarea firească a temelor elementare, care țin de rădăcina comună a condiției noastre: a fi îndrăgostit, a prețui însușirile iubitei ori, dimpotrivă, mâhnirea de a fi disprețuit, trădat sau părăsit. Cântecul popular este încărcat de imagini poetice retorice, de un lirism desuet, tocmai prin excesul declarativ-sentimental. Eminescu a ales **romanța** pentru **fondul ei liric esențial** și pentru **caracterul direct al confesiunii**, evitând cu grijă clișeele, *„prin coborârea întâi de toate la o sinceritate afectivă deplină, ca în poezia poporană, așa încât compunerea să fie expresia (cum și este) a unei stări istorice; ridicarea ei la modul cult printr-o frază eliberată de tirania unei posibile melodii muzicale, întemeiată pe figuri poetice"* (G.Călinescu — *Opera lui Mihai Eminescu)*.





Sincerității emotive a romanței Eminescu i-a adăugat fiorul abstract al **meditației** și elevația versului care cuprinde mai ales **cuvinte noționale**, ca în celebra definiție personalizată a iubirii încheiate: *„S-a dus amorul, un amic/Supus amândurora...”*

Eminescu nu mai exprimă sentimentul individual, ci emoția tuturor, ridicată la rangul de artă a iubirii eterne. Minte speculativă, poetul matur nu mai lucrează cu un limbaj metaforizat, ci cu unul conceptual, transformând și materia elementară a romanței tradiționale în **lirism de abstracție**. Aspirațiile omenești prea înalte nu izbândesc, femeia nu este îngerul visat, ignorarea legilor firii noastre duce la nefericire, viața constituie o durere în care norocul în iubire, deși intens trăit, nu poate rămâne durabil: *„Regăsim aici tot lirismul acela de idei-oracole, care lasă inscripții în memorie, însă împietrit în atitudini patetice, în aspirația deznădăjduită spre dragoste și în ostenită mâhnire”* (G.Călinescu — op. cit.)



Dante Gabriel Rosetti, *Ecce ancilla Domini*

Bibliografie

- G. Călinescu, ***Opera lui Mihai Eminescu***, Editura Minerva, București, 1991.
- Tudor Vianu, ***Mihai Eminescu, Studii***, Editura Junimea, Iași, 1974.

În atitudinea mistică totul este transfigurare, înălțare în mit a făpturii definite prin superlativul absolut, care trece dincolo de orice comparație imaginea idealizată. Poetul o asemuie *„florii albe de cireș”* și îngerului, mesager al divinității pe pământ. Apariția proiecției înzestrate cu diafanitate angelică este frecventă în versurile poetului, pentru care nu anatomia femeii (de altfel, sumar prezentată) contează, ci starea ei de puritate trupească și sufletească. Ea nu pășește, ci plutește ca o zeiță, sub piciorul delicat abia foșnind *„mătasa”* rochiei lungi peste covor. Precum făpturile divine din Olimpul antic, ea nu se definește vizual, ci **statuar**: înaltă, zveltă, cu pasul ușor, drapată într-o rochie lungă, cu trupul alb ca marmura, întruchipând o imagine de neatins. Poetul, încremenit într-o atitudine extatică, nu mai contemplă senin, ci își *„atârnă”* sufletul de icoana adorată, din rama căreia îl privesc doi ochi înlăcrimați și plini de *„noroc”*.

Retorica de factură romantică se recunoaște în propozițiile exclamative alternând cu cele interogative, în comparațiile cu elemente din natură ori cu materiale strălucitoare și reci (mătasea, marmura), în patetismul declarației de iubire exprimat prin epitete superlative (*„atât de fragedă”, „cât de dulce”*), în contrastul oximoronic al senzațiilor tactile (gura ei rostește *„calde șoapte”*, în timp ce îmbrățișarea este o-nlănțuire de *„brațe reci”*).

Femeia este adorată pur, ca Ideea absolută în filozofia platoniciană. Însă, deodată, răsare un **element pasional**, de o voluptate stinsă, când privirea astrală a ființei divinizate se întunecă atinsă de aripa *„cugetării”*. Prin lumina limpede a ochilor ei, se succed antitetic fie părerile de rău datorate renunțării, fie umbra *„dulcilor dorinți”* neconștientizate încă. Zeița cu *„ochii [...] fierbinți”* și frunte întunecată de un gând răzleț a redevenit femeie. Totuși, poetul rămâne în sfera contemplației pure și atributele mai intense ale feminității ideale (*„buze dulci”, „ochi fierbinți”*) **sunt proiecția în afară a combustiei din sufletul adoratorului**. Ea numai trece ca o dâră de lumină prin viața lui, fără ca el s-o urmeze, imaginea *„miresei”* eterne a dorului din sufletul bărbătesc fiind compatibilă doar cu o nuntă celestă în spirit. Poetul și-ar pedepsi vederea, pentru că a îndrăznit s-o contemple, imaginea perfectă nefiind pentru muritori.

Erotica spiritualistă este, de obicei, încărcată de **motive religioase**, precum Fecioara Maria, modelul fiind Dante, care vede în Beatrice o proiecție sfântă. Ca un anahoret, adoratorul va ispăși păcatul sublim al iubirii, întinzând mâna dreaptă în deșertul singurătății, unde va transforma visul erotic în artă. Femeia-înger devine proiecția *„verginei Marii”*, purtând pe fruntea înseninată coroana grației și a purității de esență divină. Păstrând imaginea sacră în minte și în suflet, Eminescu se retrage, cu melancolie impersonală, în lumea cugetării și a poeziei, unde a transformat prototipul feminin într-**un mit estetic fără moarte**.

Exerciții de redactare și compoziții

- Dezvoltați, într-un eseu nestructurat, conceptul antinomic — tipic romantic — al feminității văzute în dualitatea ei ontologică de „înger” și „demon”, în lirica eminesciană.
- „Mihai Eminescu, spirit romantic prin avântul sufletului și idealizarea femeii, dar clasic prin transparența sensurilor și perfecțiunea formei lirice”; concepeți un eseu nestructurat pe tema propusă.

„Femeie scumpă și ispită moale! Povară-acum, când, vie, te-am pierdut”

Tudor Arghezi

Jignire

Neprețuind granitul, o, fecioară!
Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc,
Am căutat în lutul rumânesc
Trupul tău zvelt și cu miros de ceară.

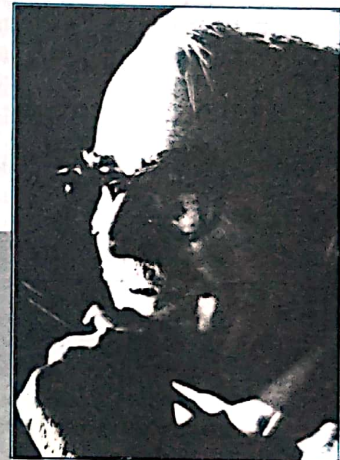
Am luat pământ sălbatec din pădure
Și-am frământat cu mână de olar,
În parte, fiecare mădular,
Al ființei tale mici, de cremene ușure.

Zmălțându-ți ochii, luai tipar verbina,
Drept pleoape, foi adânci de trandafiri,
Pentru sprincene firele subțiri
De iarbă nouă ce-a-nțepat lumina.

Luai pildă pentru trunchi de la urcioare,
Și dacă-n sâni și șold a-ntârziat
Mâna-mi aprinsă, eu sunt vinovat
Că n-am oprit statuia-n cingătoare

Și c-am voit să simtă și să umble
Și să se-ndoaie-n pipăitul meu,
De chinul dulce, dat de Dumnezeu,
Care-a trecut prin mine și te umple.

Femeie scumpă și ispită moale!
Povară-acum, când, vie, te-am pierdut,
De ce te zămislii atunci din lut
Și nu-ți lăsai pământul pentru oale?



Coordonate ale operei

O formă originală de poezie erotică: *Creionul* arghezian

Numeroase poeme erotice argheziene poartă titulatura simplă: ***Creion***, concurate de altele la fel de frecvente, în denumirea cărora figurează termenul ***Inscripție...***, dar care au o tematică variată. Ambele cuvinte denotă **o voită stilizare** a conținutului poetic și o simplificare a formei până la maxima ei concentrare de expresie (adesea redusă gramatical la principalele părți de propoziție: subiectul și predicatul). Poemele intitulate astfel împrumută aspectul unor **definiții lirice**, în care mesajul afectiv se condensează în esență și unde verbul uzual folosit este „a fi”, cu rezonanță gnomică.

▸▸▸



Ilustrativ pentru această formă proprie de lirică erotică este un ***Creion*** selectat din volumul ***Cuvinte potrivite***: *„Obrajii tăi mi-s dragi/Cu ochii lor ca lacul,/În care se-oglindesc/Azurul și copacul.// Surâsul tău mi-i drag,/Căci e ca piatra-n fund,/Spre care-noată albi/Pești lungi cu ochi rotund.// Și capul tău mi-i drag,/Căci e ca malu-n stuf,/Unde păianjeni dorm,/Pe zori făcute puf.// Făptura ta întreagă/De chin și bucurie,/Nu trebuie să-mi fie,/De ce să-mi fie dragă?"*

Creionul arghezian nu este un portret clasic, pentru că nu are în sine nimic descriptiv, epitetul reluat *„drag/ dragi"* având **un sens afectiv**, iar repetiția simetrică a adjectivului pronominal posesiv *„tăi/tău"* subliniind unicitatea femeii pentru bărbatul îndrăgostit. Imaginile care compun anatomia stilizată a femeii converg spre esențializarea făpturii ei miraculoase.

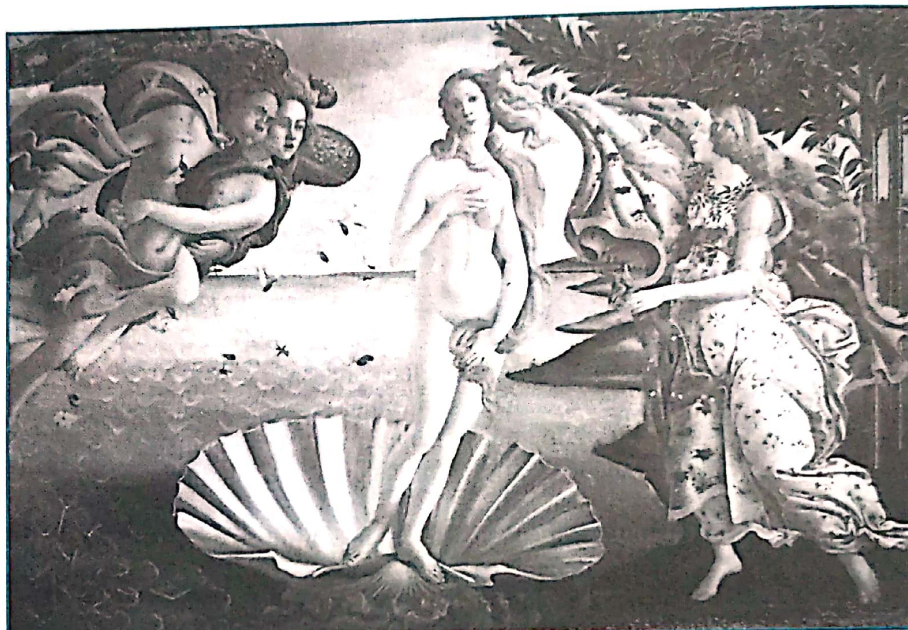
Arghezi a văzut, în toate formele de manifestare a umanului — așadar și în plăsmuirea feminității desăvârșite — **prezența divinității**. Imaginea abia creionată a acesteia, în liniile simple ale obrajilor, ochilor, surâsului și ale capului, constituie dovada că în trasarea contururilor omenești perfecte s-a imprimat mișcarea degetelor divine. După modelul liricii folclorice, poetul cult asociază trăsăturile anatomiei feminine unor elemente naturale cât mai familiare, sugerând, însă, perenitatea lor: **ochii** ei au limpezimea și profunditatea lacului în care se răsfrâng imaginile ascensionale (*„azurul"*, *„copacul"*), proiectate în adânc; **surâsul** îi strălucește ca o piatră fosforescentă în străfundul întunecat al apelor, care atrage neamurile de pești ce înoată neobosit în jurul ei; capul zeiței acvatice poartă mândru podoaba bogată a părului ca o vegetație inextricabilă a lacului, în stuful căruia vietățile și-au făcut cuib.

Ultimul catren este o interogație retorică, ascunzând o revelație indubitabilă: făptura, care îi provoacă bărbatului atât *„chinul"*, cât și *„bucuria"* iubirii împlinite, i se impune cu



Abordarea textului în clasă

- Explicați de ce Tudor Arghezi și-a intitulat, aparent surprinzător, acest poem erotic *Jignire*, raportându-l atât la meșterul-artist, cât și la creația sa eternă.
- Interpretați și alte poeme de dragoste din volumul *Cuvinte potrivite* și comentați stilistic particularitățile metaforei argheziene.



Sandro Botticelli, *Nașterea lui Venus*

Repere de interpretare

Erosul arghezian pulsează în ritmul aceleiași vitalități a iubirii ca și spiritul creatorului rămas miraculos de tânăr până la o vârstă înaintată. Poetul nu renunță la trăirea frenetică a sentimentului, așa cum nu renunță la poezie, văzând în iubire ceea ce l-a împlinit deopotrivă ca om și ca artist.

Poemul *Jignire* aparținând volumului din 1927 *(Cuvinte potrivite)* transpune în limbaj modern mitul lui Pygmalion și al Galateei, a cărei identitate — în viziunea lui T. Arghezi — trebuie să fie cunoscută numai de cel care a creat-o, dar să rămână o taină pentru restul lumii; ideea desprinsă ar fi aceea că **femeia are identitate, adică relevanță spirituală, numai prin transfigurarea făpturii ei de lut ridicate la puterea mitului erotic**.

Retorica poetică este vădit romantică și recurge la exclamații patetice chiar de la debutul textului liric, însă tăietura abruptă a metaforei este făcută în stil arghezian. Trupul delicat al *„fecioarei"* nu suportă apăsarea, nici răceala dură a granitului, material amorf, încremenit, fără viață; corpul ei trebuie să se arcuiască



asemenea unui lujer „zvelt" și armonic, Pygmalionul–olar vestit — alegând, în locul pietrei neînsuflețite, materia caldă și moale a *„lutului rumânesc"* mirosind a proaspăt și a *„ceară"* sfântă. Poeta-faber (poetul-creator) plămădește silueta feminină dospind *„pământul sălbatec din pădure"*, ca să-i confere acesteia prospețime și curățenie feciorelnică. Fiecare metaforă argheziană asociază materialitatea grea a cuvântului cu spiritualitatea înțelesurilor noi atribuite de poet. Astfel, fiecare *„mădular"* al trupului feminin este frământat cu o pasiune egală omului și artistului, cu dorul de ființa gingașă definită oximoronic: *„cremene ușure"*.

Influența liricii populare se vădește în asocierea trăsăturilor feminine cu elemente naturale: corpul va fi modelat din pământul reavăn și înmiresmat al pădurii; formele tinere vor împrumuta tăria cremenei, ochii — culoarea *„verbinei"*, pleoapele — delicatețea adâncită a *„petalelor de trandafiri"*; sprâncenele arcuite îndrăzneț vor fi subțiri ca *„firele de iarbă nouă"* care străpung pământul și *„înțeapă"* lumina soarelui.

Meșterul olar, îndrăgostit de propria creație, i-a dat un rost insuflându-i viață prin înseși sentimentele lui. Statuia de lut frământat până ce capătă moliciunea și consistența necesare vieții nu devine făptură vie decât prin iubirea bărbatului. În conturarea grațioasei siluete, meșterul-artist a folosit tiparul „ulciorului românesc" înălțându-se pe verticală în forme înguste, precum șoldurile femeii. Cu o *„mână aprinsă"* i-a modelat apoi anatomia întreagă, dându-i cele mai ispititoare rotunjimi și forme îndrăznețe. El i-a făurit imaginea deplină, ca să-i dea **șansa împlinirii totale** prin îmbrățișarea bărbatului și prin împărtășirea *„chinului dulce dat de Dumnezeu"*. Nota romantică se face simțită și la sfârșitul poemului cu accente elegiace, atunci când artistul-făurar se adresează cu reproș *„femeii scumpe"* și *„ispitei moi"* pe care ea o dăruiește și o retrage după bunul său plac. Dintr-o promisiune vie și atrăgătoare, s-a transformat într-o *„povară"* în ceasul despărțirii. Din subiect însuflețit, ființa care a părăsit spațiul iubirii, a redevenit obiect fără viață. Spiritul bărbătesc demiurgic este încercat de nostalgia părerilor de rău față de propria creație, lamentându-se că femeia cu chip și forme de zeiță, plăsmuită de imaginația sa, l-a trădat pe creator, iar substanța cu atribute divine din ființa ei va redeveni *„pământ pentru oale"*, în absența iubirii sacralizante. Ceea ce impresionează în poem și denotă frumusețea spiritului arghezian sunt două izbânzi: imaginile care compun erotica acestuia sunt îndrăznețe, șocante chiar, dar hieratismul gesturilor feminine exclude orice nuanță de vulgaritate; ambiguitatea bine măsurată a metaforei, forma ei aluzivă mereu cu dublu înțeles, vigoarea inocentă a cuvântului arghezian evidențiază unicitatea creației prototipului feminin, dar și recrearea mitului erotic prin fiecare îmbrățișare a perechii, **care înfăptuiește miracolul lumii de la început**.

▸▸▸ fatalitatea unui destin. Inversiunea sintactică a subiectului așezat la debutul ultimei strofe (*„făptura"*), dizlocat de predicatul său care încheie textul liric (*„să fie dragă"*), reliefează complicitatea divinității în potrivirea bătăilor inimii omenești după un ritm cosmic.

Un alt „Creion", subintitulat ***Vino joc de vorbe goale***, este o ***idilă*** în care bărbatul îndrăgostit trăiește senzația de gelozie impersonală, provocată de perfecta complicitate dintre natura erotizată și ființa dorită: picăturile de rouă se așază pe gene, pe buze și în părul ei, formându-i *„o găteală nouă"*; florile și iarba tivesc *„dantela albei rochii* întrezărind formele feminine cu *„pândiri de ochi"*; aerul *„o strânge în brațe"*, iar cerul — cu strălucirea lui senzuală — *„o dogoare și-o sărută"*. Numai îndrăgostitul rămâne plin de sfială, promițându-și să învețe de la elementele naturii taina intimității depline cu făptura de vis a Femeii.



Michelangelo, *Dimineața*

Exerciții de redactare și compoziții

- Femeia — ideal comun omului și artistului în viziunea celor mai de seamă poeți români; redactați un eseu nestructurat dedicat liricii erotice scrise de Mihai Eminescu și de Tudor Arghezi.
- „Ipostaze ale feminității ca prototip în lirica sentimentală de tinerețe și în aceea de senectute a lui Tudor Arghezi." Realizați un eseu nestructurat pe tema indicată, folosind și informațiile oferite în manualul Editurii Corint pentru clasa a XI-a și în *Addenda* acesteia.

Bibliografie

- Nicolae Balotă, ***Opera lui Tudor Arghezi***, Editura Eminescu, București, 1979.
- Pompiliu Constantinescu, ***Scrieri***, vol. I–IV, Editura Minerva, București, 1967-1972.

„De ce te-oi fi iubind atâta iubire...”

Nichita Stănescu



Coordonate ale operei

O formă originală a poeziei de dragoste: *Cântecul* stănescian

Cântecul (lat. *canticum*) este, în primul rând, o compoziție lirică în versuri, însoțită sau nu de melodie. Având un istoric bogat și înțelesuri multiple, a ajuns să se identifice cu însăși poezia lirică, Octavian Goga vorbind astfel despre creația sa: *„Duceți cântecele mele/Și necazul meu cu ele...”*

În poezia românească, tradiția speciei este foarte veche, legată întâi de folclorul care îi atestă aproape toate variantele: **cântec bătrânesc, haiducesc, de nuntă, de jale, de dor, cântec de lume.** Adeziunea majorității poeților noștri la sonoritățile cântecului este impresionantă: Iancu Văcărescu, Anton Pann,



Cântec fără răspuns

De ce te-oi fi iubind, femeie visătoare,
care mi te-ncolăcești ca un fum, ca o viță-de-vie
în jurul pieptului, în jurul tâmplelor,
mereu fragedă, mereu unduitoare?

De ce te-oi fi iubind, femeie gingașă
ca firul de iarbă ce taie în două
luna văratecă, azvârlind-o în ape,
despărțită de ea însăși
ca doi îndrăgostiți după îmbrățișare?...

De ce te-oi fi iubind, ochi melancolic,
soare căprui răsărindu-mi peste umăr,
trăgând după el un cer de miresme
cu nouri subțiri, fără umbră?

De ce te-oi fi iubind, oră de neuitat,
care-n loc de sunete
gonește-n jurul inimii mele
o herghelie de mânji cu coarne rebele?

De ce te-oi fi iubind atâta, iubire,
vârtej de-anotimpuri colorând un cer
(totdeauna altul, totdeauna aproape)
ca o frunză căzând. Ca o răsuflare-aburită de ger.

Abordarea textului în clasă

- Nichita Stănescu are predilecție, în lirica de dragoste, pentru titlul de *„cântec"*; căutați, în volumul *O viziune a sentimentelor* și în altele câteva poeme având o asemenea titulatură, căreia să le analizați înțelesurile și să explicați apoi preferința autorului.
- Comparați forma particulară a construcției metaforice în poezii de dragoste semnate de Mihai Eminescu, de Tudor Arghezi și de Nichita Stănescu.

Repere de interpretare

Autorul acestui *„cântec fără răspuns"* rămâne un romantic, chiar dacă, în stilul lui autopersiflant și paradoxal, ne avertizează că știe cât nu știe din alchimia misterioasă a unui înalt și încăpățânat sentiment. Lamentația este falsă, de vreme ce poetul consimte la chinul dulce al incertitudinii care însoțește orice mare iubire. Dacă Arghezi face în mod orgolios elogiul bărbatului artist din tâmpla căruia a țâșnit creația — sublimată în Femeie –, sentimentalul Nichita preamărește unicitatea ființei care îi copleșește simțurile biciuite de dor cu infinită dăruire de sine. Folosirea **prezumtivului** (un mod verbal mai rar) aruncă, totuși, un văl de melancolie asupra interogațiilor retorice, prezente simetric în fiecare strofă, din pricina incertitudinii exprimate prin modul verbal repetat: *„de ce te-oi fi iubind..."*; gerunziul din structura gramaticală a prezumției verbale eternizează durata sentimentului revelat. Interesantă este și construcția substantivelor în vocativ, însoțite de un epitet metaforic ornant, sugerând etapele iubirii: *„femeia visătoare"*, *„femeia gingașă"*, *„ochiul melancolic"*, *„ora de neuitat"*, *„iubirea"* însăși în plenitudinea ei.

Comparațiile poetului sunt inedite și grăitoare: *„femeia visătoare"*, imaterială, se înalță *„ca o șuviță de fum"* ori ca o coardă a viței-de-vie *„încolăcită"* în jurul bustului masculin; ea întruchipează **o imagine serafică** în căutarea unei căi de acces către **spiritul bărbătesc**. Aceeași împlinire pământească și-o dorea femeia identificată cu *„floarea albastră"* eminesciană. Ființa *„gingașă"*, cu forme *„unduitoare"*, aspiră la **erosul carnal**, concentrat în îmbrățișarea ultimă, care exprimă frenezia **simțurilor**. Poetul compară această ipostază a feminității ardente cu firul de iarbă, aparent fragil, dar care *„taie în două luna văratecă"* și o aruncă în ape, contrazicând legile cosmosului copleșit de forța Erosului. Acesta nu modifică numai formele naturale, ci și percepția omului asupra lor: soarele a coborât pe umărul celei iubite, cerul s-a apropiat prietenos, anotimpurile trec într-un *„vârtej"*, ora *„de neuitat"* dedicată împlinirii sentimentale a devenit timp dezmărginit.

Expresia tautologică *„De ce te-oi fi iubind atâta, iubire..."* întărește ideea că omul este fascinat de puterea dragostei, în sufletul fiecăruia inculcându-se **un tipar preexistent al sentimentului ca idealitate**. Tinerele eroine din *Zburătorul* lui I. Heliade Rădulescu și din *Călin — File din poveste* de Mihai Eminescu sunt cuprinse inițial de febrilitatea stării afective în sine, trăind **iubirea fără obiect**. Nevoia omului de afecțiune, intrarea în această *„întâmplare a ființei"* lui, care este miracolul dragostei, le exprimă în forme moderne și Nichita Stănescu. Atunci, sunetele ceasului biologic sunt acoperite de zgomotele unei inimi care bate în ritmul galopului unei *„herghelii de mânji cu coame rebele"*, ora anonimă devine



Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, George Coșbuc, Șt.O.Iosif, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Nichita Stănescu etc., unii dintre ei introducând termenul în titulatura unor cicluri tematice sau a unor volume de versuri (George Coșbuc, ***Cântece de vitejie***, Octavian Goga, ***Cântece fără țară***, Ștefan Bănulescu, ***Cântece de câmpie***, Tudor Arghezi, ***Șapte cântece cu gura-nchisă***).

Nichita Stănescu este fascinat de simplitatea melodică și simbolică a cuvântului, zeci de poeme purtându-l în fruntea lor, îndeosebi cele sentimentale: ***Cântec de dragoste la marginea mării***, ***Cântec de iarnă***, ***Cântec despre adolescența eroului***, ***Cântec fără răspuns***, ***Cântec (Despărțirea de o vârstă)***, ***Cântec (Ficțiunile adolescenței)***, ***Cântec de dimineață***, ***Trist cântec de dragoste*** etc.

Exemplificăm viziunea atât de particulară a celui mai valoros poet contemporan cu un ***Cântec*** din volumul ***Dreptul la timp*** (1965): *„Tu ai un fel de paradis al tău în care nu se spun cuvinte./Uneori se mișcă dintr-un braț/și câteva frunze îți cad înainte./Cu ovalul feței se stă înclinat/spre o lumină venind dintr-o parte/cu mult galben în ea și multă lene,/cu trambuline pentru săritorii de moarte./Tu ai un fel al tău senin/de-a ridica orașele ca norii,/și de-a muta secundele mereu/pe marginea de Sud, a orei,/când aerul devine mov și rece/și harta serii fără margini,/și-abia mai pot rămâne-n viață/mai respirând cu ochii lungi, imagini."*

Poetul cu cel mai mare dar de a corporaliza abstracțiile, definește **extazul stării de a contempla**. Rolul asumat este acela de pictor-poet învăluind cu ochii artistului modelul ideal. În *„paradisul"* unui sentiment trăit plenar, privirea extatică recepteză și comunică totul, iar cuvintele ajung de prisos.

Interesante sunt formele de reflexiv impersonal (*„se mișcă"*, *„se*

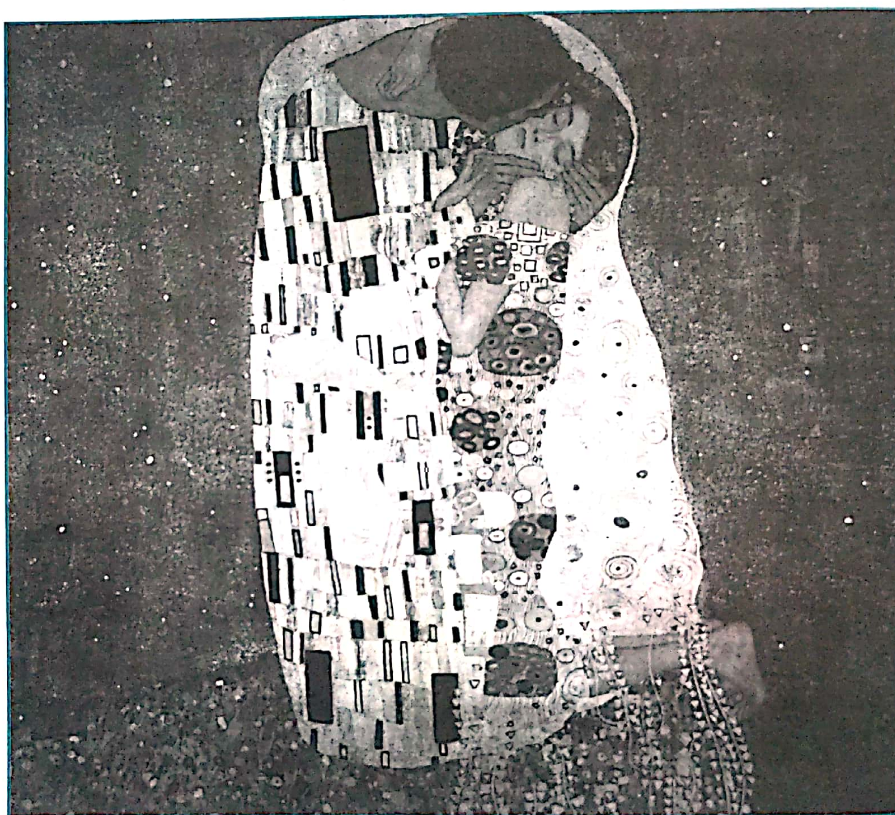



stă"), care dau impresia că verbele nu au subiect gramatical, acțiunile lor părând împlinite de o forță ce rămâne misterioasă: nu știm cine sau ce produce deplasarea *„brațului"* feminin, dar mișcarea lui este atât de grațioasă, încât primește omagiul frunzelor. Chipul ei răspândește o lumină divină, a cărei sursă își păstrează taina și o face de nestins ca în portretele lui Leonardo da Vinci. Femeia cu puteri de zeiță împrumută lucrurilor prozaice o aură de poeticitate, desprinde elementele grele, materiale (precum „orașele") și le rarefiază zgomotele, făcându-le imponderabile, *„ca norii"*. Pe durata unui mare sentiment împărtășit, ceasul arată mereu o direcție unică, ora solară, când momentul înserării se dezmărginește. Cel care are șansa să contemple *„ovalul"* perfect al *„feței"* iubirii nu mai *„respiră"* aer, ci o imagine de neșters, imprimată pe retina sufletului.

Lirica de dragoste a lui Nichita Stănescu are trei mărci stilistice: a *„viziunii"*, a *„jocului"* și a simbolurilor ascensionale. Viziunea înseamnă a vedea desfășurarea aproape spațială (într-o ***Viziune a sentimentelor)*** și temporală (în ***Dreptul la timp)*** a trăirilor umane. Chiar elementele imponderabile (sentimentele) pot primi corporalitate poetică. Dragostea este scoasă din zodia gravității și așezată sub semnul jocului, al ludicului exprimat în **forme parodice** (volumul ***În dulcele stil clasic)***. Poetul modern investighează dintr-o perspectivă nouă **limitele poeticității tradiționale** și face dovada revigorării *„stilului clasic"* al romanței, baladei, cântecului de lume, al madrigalului etc.

nemuritoare, fiindcă este trăită în unitatea desăvârșită a perechii. Cerul iubirii împărtășite pare *„totdeauna altul, totdeauna aproape"*, desenând o boltă colorată ca un curcubeu sărbătoresc pentru cuplul uman. Răsuflarea incandescentă a îndrăgostiților aprinde întreaga fire la viață și apără omenirea de *„gerul"* singurătății nefericite.

„Cântecul" poetului nu așteaptă răspuns, ci numai păstrarea unicului miracol *„fraged"* al omului. Acesta este susceptibil de a fi înfăptuit în forme tot atât de diferite câți oameni îl trăiesc, poetul declarându-se fascinat de spectacolul unui sentiment ce rămâne mereu actual, deși e vechi de când lumea. **Iubirea ca spectacol inepuizabil al posibilităților ființei** de a dărui și de a primi, totodată, energie afectivă este varianta lirică propusă de Nichita Stănescu într-o *„viziune* [generoasă] *a sentimentelor"* omenești.


Gustav Klimt, *Sărutul*

Exerciții de redactare și compoziții

- „Timpul — ca durată anulată printr-o iubire eternă"; concepeți un eseu nestructurat pe tema acestei idei literare împărtășite, deopotrivă, de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu (în *Ultimele sonete închipuite...*) și de Nichita Stănescu.
- „Erosul celest (serafic) și carnal în viziunea marilor poeți români, de la liricii premoderni (Văcăreștii, Costache Conachi) până la Nichita Stănescu și autorii postmoderni"; realizați un eseu nestructurat pe această temă.

Bibliografie

- Ștefan Aug. Doinaș, ***Poezie și modă poetică***, Editura Eminescu, București, 1972.
- Ion Pop, ***Nichita Stănescu — spațiul și măștile poeziei***, Editura Albatros, București, 1980.

Iubirea — formă a interiorității și a exteriorizării eului liric

Sistematizări, sinteze, conexiuni

Apariția necesității scrisului artistic este legată de aceea a întemeierii poeziei române, de la patriarhul Ienăchiță Văcărescu la surâzătorul Alecsandri toți poeții având dorința de a inventa un limbaj poetic. Nașterea conștiinței lirice a coincis cu ivirea conștiinței erotice. Iubirea (ca formă de aspirație împlinită ori transformată în decepție) revelează ființei posibilități nebănuite, iar conștiința făpturii individuale — căpătată prin sentiment — antrenează dorința de expresie memorabilă, de **fixare în scris a trăirii unice.**

Se constată o mare libertate față de speciile poetice deja constituite (egloga, idila, cantoniera, romanța, pastorala, meditația, cântecul lăutăresc etc.), **poezia erotică românească** netinând cont de frontierele dintre genuri și specii, fiind de la început **sincretică.** Nici tema sentimentală nu rămâne pură, amestecându-se cu discursul moral (mai ales la Anton Pann, spirit misogin, indignat de comportamentul *„nevestei rele"* și al *„femeii modiste"*, îndepărtate de religie și de cultul familiei).

Figurile limbajului liric au evoluat de la **spațiul intim** al *„iatacului"* (în poezia lui Ienăchiță Văcărescu) la **peisajul exterior** și uranic, din faza universalistă a lui Heliade. Iatacul descris de Ienăchiță și Conachi este depopulat de obiecte, în ambianța sacră nu stau decât *„ibovnica slăvită"*, eventual, și oglinda care să-i reproducă chipul adorat. Dacă pentru Alecu Văcărescu versurile de dragoste erau ocazionale și în mod convențional exprimate, pentru urmașii lui poezia devine **o dovadă de iubire, un mijloc de slăvire a idolului feminin, un instrument de seducție și o formă de eternizare** (prin scris) **a sentimentului înalt.** Retorica lor afectivă (ca și în cazul poeziei de natură) provine, în parte, din literatura populară, iar altă parte este luată din modelele care circulau în epocă (de pildă, scriitorul antic, de factură erotică, Anacreon, este modelul lui Iancu Văcărescu în *Primăvara amorului).* Remarcăm și faptul că **retorica galant-curtenitoare** a poeților noștri până la Eminescu rămâne în **sfera profanului.** În nici un poem „ibovnica" nu este confundată cu Fecioara, așa cum va proceda frecvent tânărul Eminescu.

Există o tendință de idealizare a femeii, însă nota spirituală nu pătrunde în această adorație. Poeții laudă „nurii" (farmecele trupești) ale iubitei și, câteodată, „duhul" ei, însă această însușire nu incită la asceză. Înzestrarea spirituală este percepută tot ca o formă de seducție feminină. Vasile Alecsandri, după moartea prematură a Elenei Negri, muza sa, scrie versuri convenționale (ca poemul *Steluța),* în care suferința născută dintr-o pierdere ireparabilă nu se adâncește liric, ci rămâne pur declarativă. G. Călinescu susține că adevăratul poet erotic înainte de Mihai Eminescu a fost Costache Conachi. Iar Eugen Simion (în eseul critic *Dimineața poeților)* îi stimează în ansamblu pe liricii premoderni și pașoptiști, pentru că: *„Au întemeiat o poezie care, în galanteria ei desuetă, exprimă ceva din neliniștile omului care începe să se descopere pe sine. Prețuirea și devotamentul față de femeie sunt semne ale timpului nou."*



Marc Chagall,
Dublu portret cu paharul de vin (fragment)

Specii lirice în poezia de dragoste (II)

Dintre speciile lirice, pe care poezia erotică românească le-a utilizat de-a lungul epocilor, menționăm ca forme recurente: **idila, romanța, sonetul, elegia** (ultimele două fiind prezentate în manualul pentru clasa a XI-a, Editura Corint), iar ca forme accidentale: **cantoneta, gazelul, madrigalul.**

- **Idila** (fr. *idyle*, gr. *eidyllion*, — „mic tablou poematic") definește, inițial, o specie a liricii peisagiste, având ca temă viața pastorală și obiceiurile câmpenești. Cu timpul, varianta bucolică se numește **eglogă**, iar idila se specializează în privința descrierii unui sentiment curat și naiv, receptat tot sub aspectul lui fermecător, dar perisabil.

La greci, termenul era folosit și pentru a defini poemele scurte, mici ▸▸▸


tablouri cu subiecte diferite; prezentarea era lirico-epică, uneori și în formă dialogată. Specia apare în epoca Antichității grecești la **Teocrit, creatorul poeziei pastorale**.

Idilele lui Teocrit reunesc cântece de dragoste, imnuri, scrisori, impresionând prin idealizarea vieții rustice și prin candoarea sentimentelor trăite. De la Teocrit, Vergiliu și Ausoniu (lirici antici) la André Chénier ***(Idile*** sau ***Bucolice)*** și la elvețianul S. Gessner (poemul ***Daphnis*** și ***Idilele*** pastorale în proză ritmată), specia ca atare devine convențională, manieristă, de un sentimentalism desuet (din care a rezultat termenul de **idilism)** și artificios în decor rustic.

În literatura națională, idila are doi mari reprezentanți: pe Vasile Alecsandri și pe George Coșbuc (care și-a intitulat un volum chiar ***Balade și idile)***, alături de alții, precum: Dimitrie Bolintineanu, Al. Depărățeanu etc.

De la specia lirică este derivată trăsătura numită „idilică", definind, în sens figurat, o atitudine naivă, optimist-euforică și convențională asupra realității.

Noțiunea de **idilism** marchează nu numai preferința pentru o relifare sentimental-idealizantă a conținutului unei opere literare, dar și **opțiunea estetică** a unor scriitori pentru universul rural — păstrător al tradițiilor și al legilor morale —, opus trepidației citadine, cosmopolitismului și degradării accentuate din lumea marilor orașe. În sens mai larg, idilismul artificial se opune **spiritului elegiac** (sentimental și grav în profunzime).

● **Canțoneta** (it. *canzoneta*, diminutiv de la *canzone* — cea mai veche formă metrică a liricii italiene, preluată din lirica trubadurilor provensali, care celebrau iubirea cavalerească) este un cântec de proveniență populară, însoțit de melodie, caracterizat prin versuri și strofe scurte. La noi, o cultivă primii poeți (îndeosebi Iancu Văcărescu, care scrie un ciclu de ***Canțonete)***, urmat de Ion Heliade Rădulescu, de Vasile Alecsandri și de alții.

● **Gazelul** (arabul *ghazal* — „poezie erotică"), a pătruns în literaturile europene (la noi, prin fr. *ghazel)*


Mihai Eminescu a configurat un veritabil **mit erotic**, considerând dragostea drept sentimentul care întemeiază lumea și definește speța omenească. Adevărata iubire este inocentă prin elementaritatea ei apropiată de instinct, neprefăcută prin însăși profunditatea implicării în trăirea acesteia. Eminescu a imaginat icoana unei pure stări de inocență erotică, perechea ideală îmbrățișându-se cu naturalețea întâiului cuplu transpus în Edenul silvestru românesc. Dragostea eminesciană are fie aureola idilizantă din poemele bucolice, fie adâncimea filozofică din *Luceafărul*. Supremul elogiu este dorința lui Hyperion de a cunoaște lumea pământeană supunându-se legilor *„norocului"* în iubire. Astrul îndepărtat și rece se însuflețește la ideea unei *„ore de iubire"*, singura capabilă să întindă o punte de înțelegere între eternul cosmic și umanul pieritor. Natura antropomorfizată trăiește în consonanță cu sentimentele poetului, imaginile paradisiace corespunzând împlinirii erotice, iar tablourile pustii, dezolante, alcătuind ambianța dezamăgirii și a rupturii sentimentale. În primul caz, Eminescu a preferat (ca specii lirice) **idila, romanța, egloga**, în cel de-al doilea caz, a îmbinat **sonurile elegiace** cu **reflecția meditativă**. Fericită sau nefericită, **iubirea rămâne mereu o proiecție ideală**, iar femeia întruchipează când imaginea Fecioarei, când o nimfă a pădurii, o zeitate acvatică, ori o făptură de basm, dovadă că **nici un alt poet român n-a așezat-o pe un piedestal mai înalt decât a preamărit-o Eminescu.**

George Coșbuc a descris idilic începutul unui sentiment, i-a prezentat avatarurile (stângăcia, competiția feminină pentru bărbatul ales, gelozia, dragostea care a păcătuit, iubirea care învinge barierele sociale etc.). Octavian Goga, spirit elegiac, proiectează perechea ideală în spațiul rural, unde flăcăul va fi *„cel mai cuminte-n sat"*, iar fata — *„cea mai frumoasă" (Dorința)*.

Și pentru modernistul Tudor Arghezi, femeia constituie forța propulsoare, țelul și răsplata bărbatului, căci tot ce face el este destinat acestei zeități întrupate în toate formele materiale și spirituale ale vieții: *„Ideea, ca și lupta și pâinea, -i tot femeie..." (Inscripție de femeie)*. În *Cuvinte potrivite*, iubirea este tratată cu îndoiala și răceala orgolioasă a poetului matur, obsedat de miturile esențiale. Dragostea nu trebuie să depășească starea de logodnă, de **eros virtual**, ca să nu tulbure contemplația artistului. În *Flori de mucigai* se fac simțite **tulburările erosului carnal**, vraja simțurilor copleșind trupul tânăr și viguros. În *Poeme noi*, Arghezi se dăruiește **erosului conjugal**, imaginea căminului ocrotitor dominând poezia universului mic; înconjurat de vietățile domestice, vegheat de familie, întinerit alături de copii, poetul se simte în siguranță, căci umbrele neantului par să se oprească la poarta ogrăzii sale. În poemele de senectute, simbolurile se amestecă, imaginea *„străinei"* putând fi și **iubirea interzisă omului bătrân**, dar și **un preludiu al morții** descrise ca o nuntă mioritică *(Așteptare, Streina)*. În explozia târzie a simțurilor intervine și o frână morală. După o clipă de rătăcire pătimașă, pacea căminului reintră în drepturile sale: înțelepciunea triumfă, dar cu tristețe, asupra sentimentului cenzurat.

Dacă tânărul Blaga înțelegea iubirea tot ca pe o formă de **cunoaștere inițiatică**, la bătrânețe devine **un poet solar**, în *Cântecul focului* extazul simțurilor consumându-se într-o geologie purificată până la transparență. De la imaginile metafizice ale erosului din volumele antume, în care femeia este definită biblic, precum *„lumina dintâi"*, sau ca *„izvorul nopții"* care ascunde taine nerelevate spiritului profan, în cele postume, *„iscodirea"* poetică se adâncește în dimensiunea telurică a universului și în cea organică a vieții omenești. Imaginarul poetic blagian, care străbătea distanța de la obiect la sufletul cosmosului, înlesnește, de data aceasta, **fuzionarea euforică între obiect și subiect**, eul liric fraternizând cu ritmurile naturii și bețiа simțurilor. Nou este faptul că sentimentului pieritor i se substituie **viziunea asupra eternității materiei**, care va păstra tiparele unei pasiuni,

chiar dacă aceasta se va stinge: *„...legea pământului, tiparele, rarele, / întruchipate în sânii cari nu dezmint / rotunjimile urnelor / și-n rodii cari nu dezmint / rotunjimile sânilor" (Pean pentru o tânără)*. Poetul, care și-a făurit un program estetic din **spiritualizarea emoției**, este pe cale să-l despartă pe *„a cunoaște"* de *„a iubi"*. Transcendentul se retrage făcând loc lumii fenomenale, ale cărei elemente se lasă cuprinse — deopotrivă cu omul — de euforia erotică. Chemarea dragostei începe prin invitația de a părăsi orașul (îndemn expresionist), urmată de integrarea cuplului într-o bucolică dogoritoare, unde percepția lucrurilor e mai vie și artistul redimensionează universul sub vraja iubirii: *„Iubito,-mbogățește-ți cântărețul, / mută-mi cu mâna ta în suflet lacul..." (Vara Sfântului Mihail)*.

Dintre poeții contemporani, Nichita Stănescu dezvoltă, în lirica sa de dragoste, tema unui sentiment care se construiește mereu, într-**un peisaj auroral**, într-o dimineață a sufletului purificat, alcătuind *„o poetică a transparenței și a matinalului"* (E. Simion — *Scriitori români de azi*, vol. I). În volumul *O viziune a sentimentelor* (din 1964), impresionează referințele neobișnuite la mituri consacrate (așezate în contexte noi), suavitatea imaginilor de esență prerafaelită, caracterul livresc al metaforelor dând poemelor impresia de romanțe cu ingenuități calculate. Unele notații simboliste sunt întărite de un sentiment al armoniei și al jubilației, de o beție albă a simțurilor alcătuind, paradoxal, impresia de **vitalitate a diafanului**. Erosul stănescian comunică entuziast despre întâmplările ființei îndrăgostite, care trăiește plenar sub semnul lui *„a fi"*. Starea de beatitudine prin eros rămâne intactă, pentru că *„îndoiala ontologică nu pătrunde în poezie. Existența este o plutire, timpul nu terorizează, spațiul nu constituie un obstacol"* (Eugen Simion — op. cit.). Iubirea este *„o întâmplare"* miraculoasă și unică, trăită de poet la *„vârsta de aur"* a împlinirii sentimentale, care-l scoate de sub zodia accidentalului și îl face să exclame cu recunoștință ontologică: *„Ce bine că ești, ce mirare că sunt!..." (Cântec)*.



Henri Matisse, *Bucuria de a trăi*

și este **o specie lirică cu formă fixă**, alcătuită din 5 până la 15 distihuri, fiecare al doilea vers al strofelor binare având aceeași rimă cu cele două versuri ale distihului inițial (după schema: a a, b a, c a etc.). Originar din literatura orientală (indiană, persană, arabă), gazelul a fost preluat și de literatura turcă. Ilustrat de poeții persani (Rudaki, Saadi, Hafez), poemul are un conținut erotic sau filozofic și exaltă plăcerile vieții, ale iubirii și ale vinului. Student la Berlin, Eminescu scrie un gazel în 20 de distihuri, păstrând conținutul erotic originar, dar sub forma modernă a refulării în vis. George Coșbuc, în cele trei gazeluri, este mai aproape de canonul numărului de distihuri (7, 8, 12), dar alternează **conținutul erotic cu cel pronunțat etic**, într-o tonalitate gnomic-educativă.

● **Madrigalul** (fr. *madrigal*, it. *madrigale*, latina populară — *matriale* —„cântec") este o poezie lirică cu caracter idilic ori galant, fiind — la origine — un cântec pastoral compus pentru mai multe voci. În secolul al XIV-lea, apare în Italia, la Petrarca, apoi la Franco Sacchetti, iar în Franța secolului al XVII-lea, la Vincent Voiture, autor de versuri ocazionale, spirituale și galante, cu reminiscențe din poeții baroci spanioli. Renaște în veacul al XVI-lea și devine popular în Anglia dinastiei Tudor, când scriu madrigaluri: Thomas Morley, Thomas Weelkes, John Wilbye. Din punct de vedere metric, structura sa a variat de la 2-3 terține, urmate de unul sau două cuplete rimate în vers iambic (în secolul al XIV-lea), la 10–14 versuri încheiate cu un cuplet rimat (în secolul al XVI-lea). Conținutul sentimental și forma aproximativ fixă i-au atras și pe unii simboliști români, îndeosebi pe Cincinat Pavelescu (poemul reprezentativ ***Madrigal trist***). Specia lirică presupune, deopotrivă, spirit și virtuozitate, deoarece —, într-un număr redus de versuri — autorul (trubadur sentimental) face complimente femeii iubite, dovedind ingeniozitate în conținut și prețiozitate în expresie.

„Pământul nostru-i scump și sfânt, Că el ni-e leagăn și mormânt”

George Coșbuc



Coordonate ale vieții și operei

Maestru al baladei culte

Născut la Hordou, sat în ținutul grăniceresc al Năsăudului, George Coșbuc petrece anii copilăriei într-o autentică atmosferă folclorică, ce l-a marcat definitiv. Mama, cea dintâi, i-a încântat imaginația cu lumea fantastică a poveștilor și copilul se minuna de puterea magică a cuvintelor care alcătuiau un univers imaginar inepuizabil. Devenind elev la Năsăud, versifică cu talent și ușurință, aflat sub zodia unei continue atracții a compunerii.

Precocitatea artistică și harul neobișnuit al invenției verbale au făcut ca personalitatea artistului ardelean să nu se despartă niciodată de lume, pentru că a ales să se identifice cu aceasta prin cântec. Încrederii în forța expresivă și etică a



Noi vrem pământ

Flămând și gol, făr-adăpost,
Mi-ai pus pe umeri cât ai vrut,
Și m-ai scuipat și m-ai bătut
Și câne eu ți-am fost!
Ciocoi pribeag, adus de vânt,
De ai cu iadul legământ
Să-ți fim toți câni, lovește-n noi!
Răbdăm poveri, răbdăm nevoi
Și ham de cai și jug de boi:
Dar vrem pământ!

O coajă de mălai de ieri
De-o vezi la noi tu ne-o apuci,
Băieții tu-n război ni-i duci,
Pe fete ni le ceri.
Înjuri ce-avem noi drag și sfânt;
Nici milă n-ai, nici crezământ!
Flămânzi copiii-n drum ne mor
Și ne sfârșim de mila lor —
Dar toate le-am trăi ușor
De-ar fi pământ!

De-avem un cimitir în sat
Ni-l faceți lan, noi boi în jug,
Și-n urma lacomului plug
Ies oase, și-i păcat!
Sunt oase dintr-al nostru os:
Dar ce vă pasă! Voi ne-ați scos
Din case goi, în ger și-n vânt,
Ne-ați scos și morții din mormânt; —
O, pentru morți și-al lor prinos
Noi vrem pământ!

Și-am vrea și noi, și noi să știm,
Că ni-or sta oasele-ntr-un loc,
Că nu-și vor bate-ai voștri joc
De noi, dacă murim.
Orfani și cei ce dragi ne sunt
De-ar vrea să plângă pe-un mormânt,
Ei n-or ști-n care șanț zăcem,
Căci nici pentru-un mormânt n-avem
Pământ — și noi creștini suntem!
Și vrem pământ!

N-avem nici vreme de-nchinat,
Căci vremea ni-e în mâini la voi;
Avem un suflet încă-n noi
Și parcă l-ați uitat!
Ați pus cu toții jurământ
Să n-avem drepturi și cuvânt;
Bătăi și chinuri, când țipăm,
Obezi și lanț când ne mișcăm,
Și plumb când istoviți strigăm
Că vrem pământ!

Voi ce-aveți îngropat aici?
Voi grâu? Dar noi strămoși și tați,
Noi mame și surori și frați!
În lături, venetici!
Pământul nostru-i scump și sfânt,
Că el ni-e leagăn și mormânt:
Cu sânge cald l-am apărat,
Și câte ape l-au udat
Sunt numai lacrimi ce-am vărsat —
Noi vrem pământ!

N-avem puteri și chip de-acum
Să mai trăim cerșind mereu,
Că prea ne schingiuiesc cum vreu
Stăpâni luați din drum!
Să nu dea Dumnezeu cel sfânt,
Să vrem noi sânge, nu pământ!
Când nu vom mai putea răbda,
Când foamea ne va răscula,
Hristoși să fiți nu veți scăpa
Nici în mormânt!

Abordarea textului în clasă

- Comparați ideile poematice din balada socială *Noi vrem pământ* cu altele similare din creații precum: *Doina*, *In opressores*, *Decebal către popor*, *Pentru libertate* etc.
- Analizați structura compozițională, gramaticală, lexicală din poemul studiat, evidențiind și sobrietatea mijloacelor stilistice, alături de virtuozitatea prozodică.

Repere de interpretare

Nebuna (primul poem coșbucian de puternică revoltă socială), *Doina* (cântec al robului lucrător și al românului subjugat) sunt atașate unui ideal mai cuprinzător, acela al întregirii identității naționale. George Coșbuc nu face decât să continue o tradiție activă în literatura ardeleană, fie a celei populare, fie a celei culte, aflându-și modelul în imnul lui Andrei Mureșanu, *Un răsunet* (*Deșteaptă-te, române!*). *In opressores, Decebal către popor, Pentru libertate* sunt mărturii ale vitalității, ale nevoii de libertate și de respect social pentru un popor căruia împilarea și armele i-au răspuns, adesea, omeniei lui pașnice, dar mândre.

Noi vrem pământ (din volumul *Fire de tort*, 1896) țâșnește precum strigătul țăranului frustrat, veacuri la rând, de bunul său cel mai de preț și de acel drept firesc de a-l stăpâni. Inechitatea socială se refractă în „energetismul" degajat de versurile lui Coșbuc (formula îi aparține lui Octav Șuluțiu), urmărită de poet într-o dezvoltare lirică graduală, până la explozia finală. Structura compozițională este **monografică** (la fel ca în multe alte poeme), reunind un mozaic de episoade cu același personaj colectiv — poporul, în numele căruia vorbește personajul său reprezentabil — un țăran rămas anonim. **Impresia de obiectivitate** deplină este consecința manierei impersonale de prezentare a celor doi participanți la **monologul adresat** de cel asuprit direct asupritorului lăsat fără drept de replică. Sporirea notei de autenticitate a faptului trăit și dozarea măsurată a participării sufletești a poetului la cele relatate au drept rezultat **intensificarea dramatismului epic al baladei sociale**.

Primele strofe (**decime** cu versul al patrulea și cel final mai scurte) dezvăluie o stare de fapt și o răbdare seculară care au atins limita suportabilității pentru clasa rurală românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Ritmul frazei este alert, ideile se succed în propoziții simple (alcătuite numai din subiect și predicat), majoritatea principale, coordonate copulativ, adversativ, sau prin juxtapunere, cu



cuvântului i se adaugă **plăcerea neostenită de a fabula**. Talentul improvizației se îmbină cu **un simț** deosebit **al epicizării** (chiar a unor teme lirice prin tradiție literară). Și când exprimă cele mai variate sentimente (în idilele sale), chiar într-o melopee tânguitoare a păcatului și a rușinii, care antrenează gândul sinuciderii celei vinovate (cum este ***Cântecul fusului***), Coșbuc nu analizează nuanțe sufletești, ci *„povestește"* peripețiile trăirilor omenești într-un dinamism epic sui generis. Așa se explică preferința lui constantă pentru **baladă**, ca și adoptarea „măștilor lirice" în **reprezentarea aproape scenică** a ideilor poematice și în confruntarea personajelor care le întruchipează.

George Coșbuc are structura psihoartistică a unui rapsod popular, peste care s-au suprapus (dar au rămas vizibile, deci neasimilate integral) influențele literaturii culte românești și universale (poetul a fost și un remarcabil traducător). Structura baladei, beneficiind de o dezvoltare epică oricât de concentrată (dar obligatorie), de personaje aflate într-o dinamică interrelațională, de tradiționala luptă între bine și rău (preluată din basm), de exprimarea indirect-obiectivă a poziției autorului și de ritmul alert (al faptelor sau numai al gândurilor unui erou reflexiv), asigură tot atâtea caracteristici care convin temperamentului artistic al poetului.

Scriitor-artizan, Coșbuc se definește și drept un căutător de forme expresive, de ritmuri și combinații prozodice noi, dând impresia unei vocații native de extraordinară mobilitate. Desigur că a ales matca proprie cântecului bătrânesc (termen sinonimic cu cel de baladă) și dintr-un raționament de artist patriot: acesta este o specie orală foarte veche (ca și doina), spiritualitatea românească proiectându-și imaginea colectivă în tiparul său creator. Astfel, ***Decebal către popor*** este balada care luminează toate idealurile în numele cărora nu un erou anumit, ci toți eroii neamului nostru au primit




cununa martiriului lor; ***Nunta Zamfirei***, ***Moartea lui Fulger***, ***Moartea lui Gelu*** sunt ample poeme epice de evocare ritualică, întâi de integrare a omului în lume (prin actul sacramental al nunții), apoi de părăsire a spațiului lumesc familiar (prin moartea care instituie regenerarea firii și a speciei omenești deopotrivă); ***Noi vrem pământ*** este balada socială ce dă glas strigătului, reluat în mod obsesiv de către țăranul care vorbește în numele robilor gliei, de care truditorii ei n-au avut niciodată parte; ***In opressores***, ***Pentru libertate*** educă poporul în spiritul **revoltei active**, unica formă de luptă în stare să pună o dată capăt inechității sociale; ***Pașa Hassan***, balada eroică și psihologică, surprinde în ritm alert încleștarea dintre un popor năpăstuit și un imperiu care-l agresează de veacuri; ***Rugămintea din urmă***, ***Trei, Doamne, și toți trei***, ***O scrisoare de la Muselim-Selo*** sunt balade istorice care evocă războiul din 1877-1878, pe durata căruia dorobanții au pierit tocmai pentru ca ideea de libertate națională să nu piară la rândul ei. Eroul de la Turnu-Măgurele, Radu de la Plevna, George, Mircea de la Smârdan, Ion, Anton al Anei, căprarul Nicolae, alături de atâția luptători rămași necunoscuți, au dat consistență istorică faptului împlinit prin jertfele lor. Acțiunile acestor fii ai țării (regi ai Daciei, domnitori, oameni din popor, dorobanți), consemnate artistic în baladele lui George Coșbuc, atestă **o dublă vitalitate-eroică și creatoare a neamului românesc**: *„Că noi știm că-i multă viața/Și în noi și-n cei ce vin"* **(*Pentru libertate*)**.

Bibliografie

- Petru Poantă, ***Poezia lui George Coșbuc***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
- Octav Șuluțiu, ***Introducere în poezia lui George Coșbuc***, Editura Minerva, București, 1970.

frecvente elipse verbale (care asigură concizie exprimării poetice), efectul artistic fiind impresia de precipitare a nemulțumirii generalizate, care va lua, în curând, forma răscoalei sociale. **Ultimul vers** al fiecărei strofe ample devine **laitmotivul obsedant**, în centrul căruia se află cuvântul *„pământ"* evoluând de la un simbol al vieții și al persistenței ca neam la cel al morții.

Procedeul liric constant este cel al paralelei pronominale (*„eu" — „tu", „noi" — „voi"*), transpuse în antiteza de sorgine romantică între exponenții a două clase ireconciliabile în istorie: **țăranul sărac**, redus aproape la o condiție subumană, *„flămând", „gol", „făr- adăpost"*, împovărat de obligații și de muncă, lovit, batjocorit, hrănit cu *„o coajă de mălai"*, sfârșindu-se de mila copiilor săi, care vor avea un destin similar (viitori robi pe moșii, fetele luate cu sila de stăpâni, băieții duși în războaie); **ciocoiul** *„adus de vânt"*, străin adesea de neam și de loc (fără legături spirituale cu pământul pe care doar îl exploatează), întruchipare a diavolului, nemilos, ticăloșit, hulind blasfemitor cele sfinte și capabil — în lăcomia lui dezumanizată — să-i oblige pe țărani să are chiar și locul cimitirului sătesc, în urma plugurilor ieșind oasele strămoșilor.

Afirmațiile abrupte, tăioase, sugerând respirația sacadată a vorbitorului indignat la culme, alternează cu exclamații direct acuzatoare, strânse laolaltă într-un **rechizitoriu patetic** al claselor dominatoare. Senzația de suferință colectivă îndelungată și pietrificată în timp este întărită de repetițiile obsesive ale cuvintelor *„oase", „pământ", „morți", „morminte"*. Țăranul adus la disperare are sentimentul că nici un loc de pe acest pământ nu mai este pentru el, că nu va fi liniștit nici după ce va pieri, așa cum n-a avut parte de tihnă nici în viață. Strofele a treia și a patra descriu o viziune de coșmar absurd, dar verosimilă, în care orfanii și cei apropiați de morți nu vor avea unde să-i plângă pe aceștia, fiindu-le refuzat și locul creștinesc pentru odihna de veci. Cei puternici și avuți, uitând de propriul suflet ca și de cel al țăranilor, au strâns funia înrobitoare sugrumând țipătul de revoltă în *„bătăi și chinuri"*, nesupunerea — în *„obezi și laț"*, iar răscularea — cu *„plumbul"* ucigaș. Țăranul pune întrebări și răspunde ca la ultima judecată în fața lui Dumnezeu: ciocoiul rămâne un venetic care a îngropat în țărână numai grâul, simbol al belșugului râvnit; pentru truditorii gliei, aceasta reprezintă *„leagănul"* nașterii și locul de *„mormânt"*, spațiul binecuvântat (*„scump și sfânt"*) pe care l-au apărat când a fost nevoie, plângând pentru el atât, încât din lacrimile celor năpăstuiți s-au format apele țării. Țăranul nu mai acceptă sărăcia, umilința, desconsiderarea lui ca om și lucrător de veacuri al pământului, care trebuie să-i aparțină. *„Stăpânii luați din drum"* să ia aminte la jurământul sfânt al celor care au îndrăznit să se ridice din genunchi.

Verbele la conjunctiv cu valoare modală de imperativ exprimă posibilitatea transformată curând în realitate devastatoare: acoperind, temporar, fața blândă a dumnezeirii din om, acești *„creștini făr-adăpost"* vor dori *„sânge, nu pământ"*, amestecându-i pe împilatorii unui neam cu țărâna sfântă pe care au batjocorit-o.

Exerciții de redactare și compoziții

- „Lumea rurală, cu obiceiurile, tradițiile, revoltele și durerile sale, în opera, cu aspect monografic, scrisă de George Coșbuc"; structurați o compunere sintetică pe tema indicată, reliefând și diversitatea speciilor literare în versuri abordate de poet.
- Reunind cunoștințele voastre (din gimnaziu și din liceu) despre creația lirică a lui George Coșbuc, realizați un eseu nestructurat cu tema: „Varietatea și perenitatea operei poetice coșbuciene".

„S-or ridica ei, cari-au fost străjerii Amarului, și-ai morții, și-ai durerii”

Octavian Goga

Clăcașii

Era în miezul zilelor de vară,
Și soarele, din drumul lui de pară,
Își trimitea săgețile aprinse.
Din brâul lui, din haina lui senină,
Descopciate ținte de lumină
Cădeau sfărmate-n pulbere de rază
Pe revărsarea țarinei întinse
Și ascuțeau ucigătoare suliți...

Eu le vedeam înșiruirea lungă,
Cum, gârbovită,-ncet înaintează,
Cum, stăruind, prin holdă-și taie uliți
Cerșitorind cu ochii stinși o dungă
De nor pribeag în vânătul din zare.
Când secerea-n trudita ei cărare
Șir așternea în stropii grei de aur
Prisosul sfânt de binecuvântare.
Erau clăcașii: oștenii fără nume
Ce duc războiul mare-al tuturora,
Ei ce se sting în neguri și uitare
Și cad și mor de cruda-mpovărare
A tuturor durerilor din lume...

Erau atâția-n slujba lor de clacă
Cei osândiți să plângă și să tacă:
Moșnegi slăbiți, ce scris-aveau pe frunte
Zădărnicia pletelor cărunte;
Bărbați sfârșiți, cu sufletele moarte,
Cu tot amarul unei vieți deșarte.
Și-n lung șirag, femeile trudite,
Cu ochii stinși, cu sânul supt de trudă,
Înaintau în cale, gârbovite
De munca lungă, vitregă și crudă.
Cum se târa poporul mut de umbre
Părea o ceată tristă de-ngropare,
Și arșița cădea ucigătoare
Pe-a secerii sclipire nendurată.

În urma lor, încet, fără zăbavă,
Ca un blestem din vremuri înnoptate,
Ca o pedeaps-a veacuri de păcate,
Venea stăpânul gliei odrăslite,
Cu zâmbetul nădejdii împlinite,
Cu pasul greu de-atâta sănătate.
Obrajii lui se aprindeau în pripă,
Și-n ochii lui ardea mânia oarbă
Când vreun moșneag sta locului o clipă,
Tremurător, cu mâneca să-și șteargă
Sudoarea grea ce-i picura din barbă.

Și se târa poporul mut de umbre,
Neputincioasă ceată de-ngropare.

*

Iar când a fost în ceasul de amiază,
Și le-au adus merindea lor amară,
Din pâne de neghină și săcară,
Ei stau sfârșiți, cu ochii duși departe,
În adâncimea zărilor deșarte.

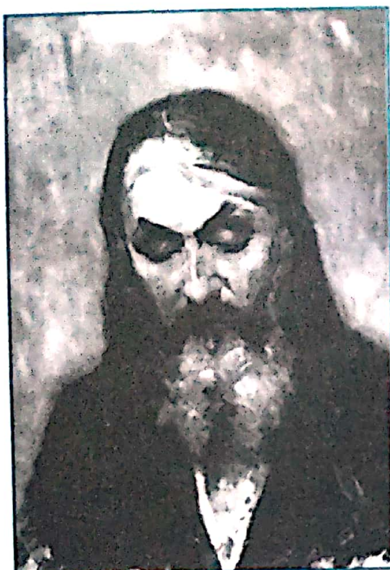
Eu le vedeam înșiruirea lungă
De mucenici nerăsplătiți ai pânii,
Cei logodiți de veacuri cu durerea,
Și două lacrimi mi-au curmat vederea,
Căzând încet în bulgării țărânii...



Coordonate ale operei

Un profet cu accente elegiace

Octavian Goga reconciliază în firea, ca și în poezia sa, două trăsături de obicei greu de armonizat: o natură protestatară, vulcanică, dar și duios-elegiacă, un temperament activ pe tărâm social-politic, dar și un spirit contemplativ, înzestrat cu harul previziunii istorice. Era convins că apariția lui s-a datorat unei rațiuni superioare, pentru că Țara neîntregită avea tocmai atunci nevoie de Poetul ei, care, prin versurile sale mobilizatoare, să renască în conștiința locuitorilor Ardealului ocupat sentimentul întregului național: *„... Și despicând a vremilor vâltoare,/Prin graiul meu vorbea Mântuitorul.”* (***Profetul***, vol. ***Din Larg***, 1939) Rememorând evenimentul apariției, în 1905, a volumului ▸▸▸


Ion Andreescu, *Bătrân cu plete*



Poezii, aclamat de toată lumea (presă, critică, cititori), criticul Ion Chinezu mărturisea cât a fost de așteptat și cât de profund a corespuns nădejdilor din sufletele oamenilor. Condițiile erau pregătite, dar lipsea artistul care să dea expresie memorabilă și vie gândurilor tuturora: *„Și acesta s-a ivit în momentul oportun: e Octavian Goga".* Unii dintre comentatorii săi l-au numit un scriitor „local", dar Goga n-a rămas numai poetul unor evenimente istorice anunțate în creația sa (Răscoala din 1907, Unirea din 1918, Primul Război Mondial), ci a devenit **un artist național**, pentru că a revigorat starea de revoltă socială, a resuscitat mândria de a fi român, voința de unitate teritorială, lingvistică și culturală a acestui popor, care totdeauna s-a caracterizat printr-un puternic sentiment al apartenenței la o comunitate spirituală conservată în timp. Nicolae Iorga, așezându-l alături de George Coșbuc și de Șt.O. Iosif, face subtila distincție între un poet „din Ardeal" și unul „al Ardealului", în cea de-a doua categorie intrând poetul Rășinarilor, a cărui creație lirică este expresia sensibilă a iubirii pentru toți oamenii satului românesc; Goga înfățișează ținutul natal, nu ca o



Din ceata lor, grăbită, se desprinde,
Întreg lăsându-și codrul de merinde,
Cu chipul stins, o umbră de femeie,
Lâng-un răzor ea stă îngrijorată,
Privește-n jos și sânul și-l descheie,
Mângâietor s-apleacă să ridice
Un făt bălan, ce, adumbrit de spice,
A adormit pe-un așternut de glugă.
Ea blând ridică-l, stând îngenuncheată,
Și-ncet îi dă copilului să sugă...

Cutremurat de clipa asta sfântă,
Un gând simțeam cum sufletu-mi frământă,
Cum mă supune gândul și mă-ndeamnă,
Poruncitor cum drumul mi-l arată:
Ca un proroc, cu fața-mbujorată,
Să cad la poala mamei din țărână
Și, sărutându-i înnăsprita mână
Și haina ei de sfântă preacurată,
Genunchii mei să-i plec de închinare!
Și pe copilul ce zâmbește-n pace,
Înfășurat în scutece sărace,
Eu să-l ridic cu brațele-amândouă
În strălucirea arșiței din slavă,
În razele ce cad dogoritoare,
Să-l înfrățesc cu vulturul din zare
Și să-l cunun cu doina din dumbravă!

Căci inima purcede să-mi dezgroape
Comoara ei de doruri nemplinite,
Și simt amarul țarinei robite,
Și simt rușinea neagră cum mă-neacă,
Simt cum lumină-ncepe să se facă,
Cum moare bezna vechilor păcate.

Și sufletul înviorat îmi spune
Că fătul ăst-al patimii amare
Și-al dorului ce moare-n așteptare
E solul sfânt... înfricoșatul crainic,
Izbăvitor durerilor străbune.

Azi ochii lui ascund în adâncime
Măreața taină nepătrunsă mie
A ceasului cel poruncit să vie,
Să sfarme jalea din viitorime.
El, cel frumos și frate bun cu glia,
Nou întrupatul suflet de Mesia,
Va fi județul ceasului de mâne,
Ce-ntr-un zorit aprins de dimineață,
Cu mâna lui vitează, îndrăzneață,
Zdrobi-va cartea legilor bătrâne.

El va-ntrupa în strigăt de chemare
Cuvântul sfânt ce azi adăpostește,
În licăriri de tainice altare,
Biserica nădăjduirii noastre.
Și strigătul înaripat va crește,
Prin plaiuri largi, prin munți purtând cuvântul,
Și va trezi din somnul lui pământul,
Și rumeni-va zările albastre.

Atunci, în ziua mare-a învierii,
Acești ostași cu fețe ofilite,
Cu zâmbet mort, cu suflete trudite,
Ca-ntineriți de suflul primăverii
S-or ridica ei, cari au fost străjerii
Amarului, și-ai morții, și-ai durerii,
Cu brațul greu de greul răsplătirii.
Toată țărâna gliei dezrobite
Și munții toți și-adâncurile firii
Vor prăznui din pacea lor urnite
Înfricoșata clip-a premenirii,
Când suflet nou primește întrupare,
Și-n strălucirea razelor de soare
El hărăzește vremii-mbătrânite:
Vestmântul nou, de nouă sărbătoare.

Abordarea textului în clasă

- Realizați o comparație între poemele *Clăcașii, Plugarii, Cosașul, Graiul pânii* (ultimele două din volumul *Ne cheamă pământul)* și evidențiați viziunea lor unitară.
- Comparați un poem social scris de George Coșbuc cu unul aparținând lui Octavian Goga, reliefând asemănările și deosebirile (mai ales la nivelul realizării stilistice și prozodice) dintre ele.

Repere de interpretare

Poemul (aparținând volumului *Poezii*, din 1905) parcă a fost scris în ritmul legănat al doinei și al sonurilor ei fundamentale, melodica dominantă a textului fiind **jelania**, ca un ecou specific al cântecului ardelenesc. Doina pare însoțitoarea în surdină a șirului de lucrători striviți sub arșița soarelui, purtătoarea unei năzuințe vitale ce mai alină visurile de *„copii ai suferinței"*, nutrite de robii frânți de muncă. Dar pentru un popor încrezător în destinul lui și în dreptatea Celui de Sus, plânsul resemnat nu poate rămâne eterna soluție și descărcare sufletească, lamentația nefiind — avertizează poetul — decât zbaterea mocnită a lavei de obida strânsă în măruntaiele vulcanului social, care anunță erupția apropiată (volumul cu versuri mesianice a apărut numai cu doi ani înaintea marii răscoale din 1907).

Prima strofă este un pastel în tonuri sumbre, apăsătoare, chiar dacă descrie o zi estivală, când soarele nemilos își coboară *„ucigătoarele suliți"* ale razelor peste țarina încinsă. Pictura monocordă a versului surprinde vizual *„înșiruirea lungă și gârbovită"* a clăcașilor sub lumina incandescentă, înaintând încet printre holde și cerșind divinității o ploaie binecuvântată. Secerele se mișcă ritmic, croindu-și „cărări" și așternând *„stropii grei de aur"*. Țăranii toropiți de arșiță privesc, totuși, cu recunoștință la *„prinosul sfânt"* al muncii lor. Autorul îi numește doar noțional, printr-un substantiv cu valoare colectivă (așa cum procedează în multe poeme: *Plugarii, Cântăreților de la oraș, Copiilor* etc.). Astfel, scriitorul generalizează înțelesurile atribuite versurilor sale și subliniază ideea repetării în timp a trudei celor care *„cad și mor"*, ducând pe umeri povara *„tuturor durerilor din lume"*. Remarcabil surprinde Goga reluarea mecanică a muncilor agricole (a clăcii în poemul de față), **într-o repetare obsedantă a unui destin nedrept**.

În ritmul domol al evocării lui Octavian Goga, ca și în cel trepidant al baladelor lui George Coșbuc, rezidă o idee comună, și anume injustiția — perpetuată în veacuri — a „osândei" generale pentru țărănimea sortită *„să plângă și să tacă"*.



Apcar Baltazar, *Durus arator*

parte a întregului teritorial, ci ca Țara însăși, primind acolada de cântăreț al durerilor și al speranțelor celor mulți: *„El va fi un poet local, în cel mai înalt și mai adânc înțeles al cuvântului și va ajunge unul din poeții naționali"*.

Sentimentul patriotic, formulat pe tonul elegiac al doinei de jale românești este atât de autentic, încât apariția poeziilor lui Goga l-a putut convinge pe Titu Maiorescu (criticul cu cea mai mare autoritate în epocă) să-și revizuiască principiile estetice de la 1866, ca o subliniere a valorii poetului pe care l-a propus Academiei spre premiere: *„Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțământ adevărat și adânc, și, întrucât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie"* (**Poeziile d-lui Octavian Goga**, raport academic din 1906).

Lipsit de simțul epicului (atât de specific operei lui Coșbuc), Goga rămâne **un liric** prin excelență, receptor și, la rândul său, transmițător al sentimentelor fundamentale (iubire de oameni, jale, revoltă, „pătimire", adică suferință în sens etimologic, răzbunare). Spirit justițiar, îl și vedem sunând din trâmbiță (ca din instrumentul cel mai potrivit personalității sale), marșul redeșteptării naționale. Vocația mesianică i-a devenit un fel de a doua natură: *„totul se ridică, în general, la un fel de vaticinație* [prorocire, n.ns.] *caracteristică; nici profeții iudaici nu au vestit cu o mai aprigă stăruință sosirea unei zilei răzbunătoare și n-au amestecat mai intim bocetul în fața nenorocirii actuale cu speranța în viitor"* (E. Lovinescu, ***Critice***, vol. I, 1925).

Precum Eminescu, Goga are un simț lăuntric **al metafizicului** și exprimă starea de jale proprie unui popor străvechi, care a îndurat multe, incadrând suferința colectivă într-o **viziune cosmică**. Vehemența protestatară, transformată liric în hiperbolă generalizată, l-a făcut să imagineze un univers care-și oprește mersul în loc ca să asculte glasul răsunător al



unui neam urgisit. De aici rezultă și miracolul acestei poezii simple și monocorde, care are mereu rezonanțe în sufletul nostru, ca bocetul ritualic, transmis în succesiunea generațiilor, fără nevoia explicării sensului.

Ardelean tipic, Octavian Goga ilustrează cu atât mai pregnant ideea de noblețe spirituală, cu cât rămâne mai aproape de imaginea țăranului român dintr-o zonă geografică străveche, impregnată de tradițiile noastre și nealterată de obiceiuri noi. Cel mai frumos portret al bardului din Rășinari i-l face G. Călinescu în **Istoria literaturii române...**, din 1941: *„Era țăran fără îndoială, dar un țăran de o rasă așa de bătrână și neprimenită, încât avea fineți de aristocrat. [...] Făptura lui respira finețea aulică fără nici o umbră de snobism și vorbirea lui era țărănească și curtenească, precum e a Domnilor din hrisoave. De aici, din aceste locuri străvechi ale Ardealului, au ieșit regi pentru coroana ungurească și probabil că în starea de țărănie de acum sunt amestecate nobilități dispărute”.*

Evocarea robiei colective are **aspect monografic** (ca și în cazul poeziei lui Coșbuc); moșnegii slăbiți de ani și de efort, bărbații vlăguiți de tinerețe, cu sufletele pustiite, femeile prematur istovite de muncă, cu ochii goi, fără expresie, și cu sânii lăsați. Interesantă este inserția lirică în planul descriptiv al șirului de cosași, deplasându-se îngânați de murmurul trist al plânsului interior. Ritmul poematic îl urmează sugestiv pe cel al mișcării domoale a *„poporului de umbre”*, care abia se mai târăște sub lumina de foc a soarelui. Parcă toată suflarea vieții s-ar fi scurs din trupurile oamenilor, motiv pentru privitor să încerce iluzia că asistă la **o procesiune funebră**, petrecută într-o tăcere de moarte.

În urma cetei de osândiți cu capetele aplecate spre pământ, *„venea stăpânul gliei odrăslite”*, cu pasul greu și cu obrajii rumeni de sănătate. Poetul surprinde un instantaneu, când un bătrân se oprește o clipă să răsufle, ștergându-și sudoarea cu o mână tremurândă, iar stăpânul îl privește *„cu mânie oarbă”*, că și-a întrerupt lucrul. La ceasul amiezii, clăcașii fac unicul popas în preajma *„merindei amare”*, tăcuți ca la o masă de praznic. Goga nu-și poate opri lacrima compasiunii și a revoltei în timp ce îi privește pe acești sacrificați, numiți expresiv *„mucenici nerăsplătiți ai pânii”*.

Artistul surprinde o scenă descrisă cu simplitatea biblică a celei similare a Fecioarei cu Pruncul. O *„umbră de femeie”*, palidă și istovită, lasă merindea și se grăbește să-i dea să sugă pruncului adormit pe un maldăr de spice. Goga este convins că scena cotidiană de la câmp, care o reia mereu pe cea biblică, devine premonitorie, și *„fătul bălan”* va ajunge *„solul”* unei lumi mai drepte și temerarul *„izbăvitor”* al suferințelor neamului său. El anunță o nouă generație, care va înălța *„biserica nădăjduirii noastre”*, idee susținută și în *Plugarii*. Țăranii cu *„fețe ofilite”* sunt ostașii de mâine care vor pedepsi pe măsură răul îndurat atâta timp, *„cu brațul greu de greul răsplătirii”*. **Poetul mesianic** așteaptă cu încredere *„clipa primenirii” sociale*, când țara își va croi veșminte după tiparele lumii noi, sărbătorind momentul istoric când va putea călca pe *„țărâna gliei dezrobite”*.

La confluența secolelor al XIX-lea și al XX-lea, scrisul lui George Coșbuc și al lui Octavian Goga se așază la o răscruce a literaturii noastre, situându-se **între limitele tradiției**, dar fiind, totodată, **original** și chiar **novator** sub anumite aspecte. **Poezia lor a însemnat, în epocă, cea mai substanțială contribuție transilvăneană la patrimoniul liricii naționale.** Snobismul care îi refuză nu o face în numele modernismului invocat, ci al modei literare. George Coșbuc și Octavian Goga nu se opun nici lui Blaga, nici lui Arghezi, nici lui Barbu, ci îi premerg și li se alătură. Cititorii adevărați unesc valorile artistice, apropiindu-le într-o **ideală receptare sincronă.**

Mărturisiri literare

Credința mea în arta națională, specifică, intră în armonia universală [...].

De-aceea vreau și pentru neamul meu, atât de bine înzestrat, toate condițiile prielnice de dezvoltare, ca tot sufletul lui să devie artă”.

Octavian Goga, **Mărturia unei generații**, 1929

Exerciții de redactare și compoziții

- George Coșbuc este adeptul unui lirism „obiectiv” (în termenii lui G. Călinescu), monologat și reprezentabil; Octavian Goga, dimpotrivă, rămâne un liric subiectiv, implicarea sa în faptele evocate fiind marcată semantic și gramatical; concepeți un eseu stilistic, în care să analizați mijloacele diferite adoptate de cei doi autori pentru realizarea unui text poetic.
- Tradiție și modernitate literară în opera poetică scrisă de George Coșbuc și de Octavian Goga; realizați o compunere–paralelă între acești poeți și liricii propriu-zis moderniști (despre a căror operă ați studiat în clasa a XI-a).

Bibliografie

- I. D. Bălan, **Goga. Viața și opera**, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 1999.
- Dumitru Micu, **Început de secol**, Editura Minerva, București, 1970.

„Dar legea ni-i deșartă și străină Când viața-n noi cu greu se mai anină"

Nicolae Labiș

Jana

Moartea căprioarei

Seceta a ucis orice boare de vânt.
Soarele s-a topit și a curs pe pământ.
A rămas cerul fierbinte și gol.
Ciuturile scot din fântână nomol.
Peste păduri tot mai des focuri, focuri,
Dansează sălbatice, satanice jocuri.

Mă iau după tata la deal printre târșuri,
Și brazii mă zgârie, răi și uscați.
Pornim amândoi vânătoarea de capre,
Vânătoarea foametei în munții Carpați.
Setea mă năruie. Fierbe pe piatră
Firul de apă prelins din cișmea.
Tâmpla apasă pe umăr. Pășesc ca pe-o altă
Planetă, imensă, străină și grea.

Așteptăm într-un loc unde încă mai sună,
Din strunele undelor line, izvoarele.
Când va scăpăta soarele, când va licări luna,
Aici vor veni în șirag să s-adape
Una câte una căprioarele.

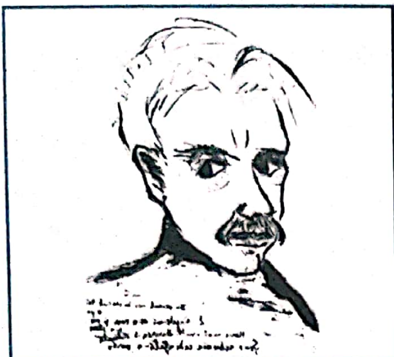
Spun tatii că mi-i sete și-mi face semn să tac.
Amețitoare apă, ce limpede te clatini!
Mă simt legat prin sete de vietatea care va muri
La ceas oprit de lege și de datini.

Cu foșnet veștejit răsuflă valea.
Ce-ngrozitoare înserare plutește-n univers!
Pe zare curge sânge și pieptul mi-i roșu, de parcă
Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am șters.
Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vinefii,
Și stelele uimite clipiră printre ele.



Coordonate ale vieții și operei (1935–1956)

În satul Mălini, Poiana-Mărului, din județul Suceava, s-a născut la 2 decembrie 1935, Nicolae Labiș, într-o familie de învățători, mama viitorului poet, Ana-Profira, fiind născută la Topolița, sat învecinat cu Humuleștii lui Ion Creangă. În amintirile contemporanilor, tatăl, Eugen Labiș, a rămas ca un dascăl dăruit profesiunii sale: *„Pășea încet, cu un fel de discreție a mișcărilor, și întreaga sa ființă emana simplitatea și căldura pe care le afli adesea la oamenii ce au lucrat în învățământ ani îndelungați"* (fragment memorialistic de George Sidorovici, din volumul ***Moartea unui poet***, realizat de Gheorghe Tomozei). Părinții având locuința în clădirea școlii, printre elevii acestora și-a petrecut Nicolae copilăria, până la izbucnirea celui de


Nicolae Labiș, autoportret


Al Doilea Război Mondial, când tatăl său a fost concentrat (iunie 1941).

Înscris în clasa I, a avut-o ca învățătoare pe mama sa, alături de care s-a refugiat în Muntenia, moment evocat ulterior în poezia intitulată ***În refugiu***: *„Copiam cântecele mele, cu plumbul pe o placă/Și le vindeam fetelor la clacă,/Să le scrie flăcăilor și să-mi dea mie/Câte o bucată de lipie,/Ca să nu mai ceară mama pe datorie."*

După război, familia Labiș revine în Mălini, unde totul era distrus și acoperit de resturi de obuze și de cartușe ruginite. Ca să își salveze familia subnutrită, Eugen Labiș vânează în pădure o căprioară, dându-i copilului îndurerat să mănânce inima și rărunchii fripți ai bietei vietăți.

Episodul biografic va trece sublimat artistic în creația poetului cea mai zguduitoare: ***Moartea căprioarei***, echivalentă cu dispariția inocenței care protejează vârsta infantilă.

Înscris de părinți la renumitul liceu „Nicu Gane" din Fălticeni, școlarul Labiș atrage atenția profesorului Aurel George Stino, în memoria căruia s-a păstrat astfel: *„Chipul său exprima bunătatea și candoarea, încadrând o constantă meditație, colorit care progresa din an în an, o dată cu valorificarea sensibilității sale. Disciplinat, de o rară politețe, însetat de a cunoaște, s-a remarcat repede, oferind de la început promisiunea unui elev eminent, nedezmințită în toată școlăria. Împrăștia în jurul său simpatia și*



Vai, cum aș vrea să nu mai vii, să nu mai vii,
Frumoasă jertfă a pădurii mele!

Ea s-arătă săltând și se opri
Privind în jur c-un fel de teamă,
Și nările-i subțiri înfiorară apa
Cu cercuri lunecoase de aramă.

Sticlea în ochii-i umezi ceva nelămurit,
Știam că va muri și c-o s-o doară.
Mi se părea că retrăiesc un mit
Cu fata prefăcută-n căprioară.
De sus, lumina palidă, lunară,
Cernea pe blana-i caldă flori stinse de cireș.
Vai cum doream ca pentru-întâia oară
Bătaia puștii tatii să dea greș!

Dar văile vuiră. Căzută în genunchi,
Ea ridicase capul, îl clătină spre stele,
Îl prăvăli apoi, stârnind pe apă
Fugare roiuri negre de mărgele.
O pasăre albastră zvâcnise dintre ramuri,
Și viața căprioarei spre zările târzii
Zburase lin, cu țipăt, ca păsările toamna
Când lasă cuiburi sure și pustii.

Împleticit m-am dus și i-am închis
Ochii umbroși, trist străjuiți de coarne,
Și-am tresărit tăcut și alb când tata
Mi-a șuierat cu bucurie: — Avem carne!

Spun tatii că mi-i sete și-mi face semn să beau.
Amețitoare apă, ce-ntunecat te clatini!
Mă simt legat prin sete de vietatea care a murit
La ceas oprit de lege și de datini...
Dar legea ni-i deșartă și străină
Când viața-n noi cu greu se mai anină,
Iar datina și mila sunt deșarte,
Când soru-mea-i flămândă, bolnavă și pe moarte.

Pe-o nară pușca tatii scoate fum.
Vai, fără vânt aleargă frunzarele duium!
Înaltă tata foc înfricoșat.
Vai, cât de mult pădurea s-a schimbat!
Din ierburi prind în mâini fără să știu
Un clopoțel cu clinchet argintiu...
De pe frigare tata scoate-n unghii
Inima căprioarei și rărunchii.

Ce-i inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc și-aș vrea...
Tu, iartă-mă, fecioară — tu, căprioara mea!
Mi-i somn. Ce nalt îi focul! Și codrul, ce adânc!
Plâng. Ce gândește tata? Mănânc și plâng. Mănânc.

Abordarea textului în clasă

- Analizați stilistic tabloul literar al secetei din poemul *Moartea căprioarei*, comparându-l cu cel realizat de Octavian Goga în *Clăcașii*.
- Prezentați etapele procesului de maturizare a personajului infantil, corespunzătoare secvențelor lirice ale poemului studiat: îndelunga pândă lângă izvor, uciderea căprioarei, hrănirea copilului cu măruntaiele calde ale vietății, plânsul purificator.

Repere de interpretare

În 1945, tatăl viitorului poet, Eugen Labiș, este demobilizat și familia regăsită se întoarce în satul natal, Mălinii Sucevei, unde totul era năruit. Ororilor și distrugerilor războiului li se adaugă o secetă cumplită. Nemaiavând ce mânca, tatăl ia pușca și pe micul Nelu cu el în pădure, visând la o pradă mare, care să asigure hrana întregii familii sărace. A împușcat o căprioară, a făcut focul, apoi i-a dat copilului înfometat să mănânce. Tatăl își va aminti mai târziu că *„băiatul era îndurerat"*, iar el însuși păstrase glonțul într-o valiză cu amintiri. Nicolae Labiș n-a uitat tragica întâmplare, scriind o poezie a sincerității confesiunii, prin care a evocat copilăria săracă, războiul, foametea, pădurile natale unde omul pașnic — devenit vânător din necesitate — este silit să braconeze (să vâneze ilegal) pentru a asigura, elementar, hrana lui și a familiei sale. Ca toți marii scriitori moldoveni (Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu), Labiș a manifestat un simț aparte pentru lumea naturală, în special aceea a pădurii montane, sublimă și aspră în legile ei nemișcate de la începuturi, tărâm de vrajă prin frumusețe, de groază însă, prin istoriile cumplite care o traversează mereu: vietățile se vânează între ele, iar omul — redus de condițiile dramatice ale epocii imediat postbelice — la instinctele elementare de apărare (foamea și setea) — ucide și el, fără să se mai diferențieze de sălbăticia din preajma sa.

Așadar, *Moartea căprioarei* surprinde, în urma unei tragice experiențe reale, despărțirea poetului de copilărie, de inocența ei firească și de candoarea cu care privește spectacolul lumii. Evenimentul, real și traumatizant, s-a răsfrânt sublimat — după aproape un deceniu — în creație. Artistul autentic depășește amintirea verificabilă, realizând din păstrarea elementelor fundamentale — vânătoarea și deznădejdea copilului constrâns să cedeze legilor necesității — o ficțiune coerent semnificativă și unitară.

Prima strofă proiectează o percepție mărită de ochii îngroziți ai copilului asupra secetei cumplite, din pricina căreia pădurile au luat foc, vietățile mor, iar oamenii sunt chinuiți de foame și de sete. O imagine a deșertului natural o formează ciuturile care *„scot din fântână nomol"*. Cu instinctul poetului înnăscut, Labiș imprimă versurilor o tonalitate gravă, corespunzătoare atmosferei apăsătoare, ca de sfârșit de lume, care a dominat țara după război. În peisajul straniu, halucinant, poetul-martor se inserează ca individualitate distinctă, având încredințarea că pășește pe un tărâm ostil, clădit pe zbuciumul elementelor primordiale: soarele *„topit"*, focul incandescent au ucis apa și au secătuit resursele vitale ale naturii. Printr-un paralelism simbolic, Labiș asociază conflictul ucigaș dintre popoarele învrăjbite cu încleștarea principiilor firii, care parcă au părăsit



interesul, păstrând o modestie plină de rară distincție tinerească". Încă din 1950, el mărturisea, într-o scrisoare trimisă unui prieten, că și-a strâns versurile într-un caiet, sub titlul provizoriu ***Cântecul unui adolescent***. În același an, revista „Iașul nou" îi publică poezia ***Fii dârz și luptă, Nicolae!***, recitată de el la consfătuirea tinerilor scriitori din Moldova. În 1951, participă la concursul pe țară de limba și literatura română și obține premiul I. Trimis la Școala de literatură „Mihai Eminescu" din București, este numit redactor pentru sectorul liric al revistei litografiate ***Anii de ucenicie*** (după numele romanului sadovenian), unde are loc procesul de maturizare intelectuală și artistică a tânărului autor: devine tot mai conștient de talentul său, revistele epocii îi publică versurile, personalitățile vremii — printre ele și Mihail Sadoveanu — îl prețuiesc, anunțând ivirea unui poet postbelic remarcabil.

La absolvirea Școlii de literatură (în iunie 1954), lucrează în redacția revistei „Contemporanul". În paralel, se reînscrie la secția fără frecvență a Liceului „Nicu Gane" din Fălticeni, unde își finalizează studiile medii și promovează examenul de maturitate. Se va înscrie și la Facultatea de Filologie a Universității bucureștene, dar va abandona studiile, dedicându-se activității publicistice și literare.

În paginile revistei „Gazeta literară", semnează câteva dintre cele mai reușite poeme ale sale. În mai 1956, publică întâia sa carte, ***Puiul de cerb***, iar în octombrie, îi apare volumul ***Primele iubiri***, pe care presa și critica de întâmpinare îl receptează cu elogii. În același an, la 22 decembrie, un destin orb îi oprește cursul vieții și al promițătoarei sale creații, cel mai valoros tânăr autor liric al momentului pierind (după o epuizantă agonie) în urma unui grav accident de tramvai. Vestea inadmisibilă a morții sale la numai 21 de ani, în plin elan creator, l-a făcut pe Geo





Bogza, el însuși poet și prozator notabil, să exclame cu disperată luciditate în fața ireparabilului: *„Am sentimentul, am certitudinea, deznădejdea și revolta că în Nicolae Labiș destinul a strivit pe cel ce ar fi putut fi marele poet al generației sale".* G. Călinescu nu se întreabă ce ar fi devenit tânărul scriitor, pentru că îl consideră un artist deja format *„de la care au rămas câteva poeme încântătoare, pe care istoria literaturii noastre nu le poate trece cu vederea"* (***Nicolae Labiș***, în volumul ***Literatura nouă***, din 1972).

Labiș nu a evocat numai ororile războiului, copilăria marcată de lipsuri, frumusețea pădurilor natale, ci și lupta comuniștilor, instalarea lor la putere, formarea unui partid în combativitatea căruia adolescentul venit din lumea țărănească atât de morală chiar a crezut. Nu-i putem reproșa tânărului scriitor, încă plin de candoare (așa cum l-au descris contemporanii), și lipsit de o experiență sedimentată a vieții, că s-a alăturat unor forțe noi, pe care le-a considerat — cu avântul și credulitatea tipice artistului — capabile să reconstruiască țara din cenușa războiului. Labiș n-a mai apucat să simtă gustul amar al decepției, al represiunii politice și al suferinței trăite de colegii săi de generație. Opera sa rămâne importantă prin valoarea ei intrinsecă și, mai ales prin influența exercitată asupra unor mari poeți actuali, precum Nichita Stănescu, al cărui prim volum de versuri (***Sensul iubirii***, 1960) stă prin tematică, stil discursiv și prin metaforele aproape carnale ca fructele, sub zodia ***Primelor iubiri*** labișiene.

legile naturale. Simetria imaginilor, reliefarea pregnantă a detaliului expresiv, selectarea lexicală (mai ales a substantivelor și verbelor) din categoria sensurilor negative (sugerând distrugerea, moartea, suferința) au rostul de a motiva sacrilegiul ce se pregătește.

În discursul poetului — analog cu cel al copilului participant și narator — se suprapun concomitent: **o structură exterioară**, realizată prin notație comportamentistă la nivelul sugestiei minime, și **o structură interioară**, cu ajutorul căreia poetul întreprinde o revelatoare analiză psihologică, deplasând accentul de la faptele narate la ecourile reverberate de acestea în conștiință. Amândouă se supun unei subtile gradații ascendente, de ierarhizare în planul superior al semnificațiilor caracteristice, comune, ale realității înconjurătoare. Mai întâi, semnele prevestitoare ale dramei: *„Amețitoare apă, ce-ntunecat te clatini", „Cu foșnet veștejit răsuflă valea"*, toate proiectate pe pânza însângerată a amurgului: *„Pe zare curge sânge și pieptul mi-i roșu, de parcă / Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am șters".* Copilul, anticipând nenorocirea, se simte culpabil și mânjit de culoarea simbolizând sacrificiul. Se adaugă, apoi, antitezele: tatăl simbolizează vârsta maturității asprite de încercări, copilul — etapa inocenței; cel dintâi determină și limitează, prin autoritatea sa, comportamentul celui de-al doilea, obligându-l să participe la un act, pe care fiul îl consideră un sacrilegiu. Trăirile afective ale eroului infantil sunt amplificate, pe de o parte, de imposibilitatea de a-și depăși condiția de martor, pe de alta, de **comuniunea simpatetică**, de fraternizarea spontană cu vietatea nevinovată, care va fi jertfită. Se manifestă, în această atitudine, o delicată **empatie** (interpretare a eului altcuiva după propriul nostru eu, transpunerea noastră într-un alt sine) în ființa destinată sacrificiului: *„Știam că va muri și c-o s-o doară..."* Empatia explică și motivează complexul proces aperceptiv, mental și emoțional din sufletul îndurerat al copilului. Loialitatea sa depășește, temporar, senzația acută de foame și îl face să dorească pătimaș ca frumoasa pădurii să nu mai vină în seara fatală; în clipa când căprioara totuși se ivește *„săltând la izvor"*, speră înfrigurat ca — cel puțin — *„bătaia puștii tatei să dea greș".*

Însă destinul tuturor își urmează inflexibil cursul prestabilit. Scena morții căprioarei este magistral recreată în propoziții scurte, sacadate ca și respirația copilului fascinat de chinul vietății ucise, episod tragic încheiat de plânsul final, zguduitor tocmai prin sobrietatea expresiilor emotive. Copilul este silit să conștientizeze că instinctul de supraviețuire din om, împreună cu nevoia familiei de a-și hrăni membrii istoviți de foame (mai ales pe fiica *„flămândă, bolnavă și pe moarte")* au făcut *„deșarte"* atât *„datina"*, cât și *„mila".* Culpabilizarea, suferința, căderea în somn, focul *„înfricoșat"*, gestul hrănirii printre suspine și lacrimi, alăturarea verbelor depărtate prin sfera lor noțională (*„Mănânc și plâng..."*) dezvăluie prețul experienței existențiale a inițierii fără întoarcere în legile aspre, crude chiar, ale firii și ale lumii umane.

Exerciții de redactare și compoziții

- Concepeți un eseu nestructurat pe tema relației om-natură, în care să vă referiți la opere poetice și în proză, precum cele scrise de: Mihail Sadoveanu (*Taine, Vrăjitorul de șerpi, Raiul*), Mircea Eliade (*Un om mare*), Nicolae Labiș (*Moartea căprioarei, Albatrosul ucis*) etc.
- Imaginea căprioarei și simbolistica animalului sacrificat (devenit obiect de artă) în opera lui Mihail Sadoveanu (*În pădurea Petrișorului*), a lui Vasile Voiculescu (*Căprioara din vis*) și a lui Nicolae Labiș (*Moartea căprioarei*). Realizați o compunere pe această temă.

Bibliografie

- Ion Pop, ***Poezia unei generații***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973.
- Tudor Vianu, ***Opere***, vol. III, Editura Minerva, București, 1973.

„Ținând de mână pe cei din față, pe cei din urmă, o punte să legi între oameni/ spre înălțimi”

Geo Dumitrescu

Libertatea de a trage cu pușca

În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir,
oamenii, prietenii mei înarmați, își ascultau propriile șoapte —
toți erau murdari, slabi și patetici ca în Shakespeare,
își numărau gloanțele și zilele și nădăjduiau un atac peste noapte...

Atunci, a ieșit luna, fără cască, de undeva din bezna ghimpată —
dar oamenii n-au căzut cu fețele la pământ,
ci au aprins țigările discutând despre libertatea de a trage cu pușca
rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt.

Sunt sigur că unul din ei eram eu —
de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre manuscrisele fel de fel,
pistolul meu ghintuit, cu douăzeci și patru de focuri,
cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel.
Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci!...
Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud:
țin minte să fi ucis trei sute șaizeci de dușmani într-un singur asalt —
ah, răcnetele mele de mânie și triumf și-acuma mi le mai aud!...

La Waterloo, eram cu bietul Bonaparte cabotinul,
rostandizând pe pragul unui veac;
viteaz și inutil și graseiat la culme,
luptam și-atuncea — ce era să fac?

*

Degetele strângeau o țigară fumată demult.
În groapa neagră, ca niște pietre, cădeau ultimele cuvinte.
Prietenii mei înarmați și patetici mă ascultau uluiți,
rezemați comod de pietrele de la morminte.
Paralel cu noi, dedesubt, oameni își dormeau veșnicia —
și ei discutau despre libertatea de a trage cu pușca, după fiecare măcel!...
Dar, pe pistolul meu cu douăzeci și patru de gloanțe! luna mi se pare aceeași
Cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel!...



Coordonate ale vieții și operei

Geo Dumitrescu s-a născut la 18 mai 1920, la București. A urmat Liceul „Marele Voievod Mihai” (absolvit în 1939), apoi Facultatea de Litere și Filozofie a Universității București (1939–1944). Debutul publicistic are loc în primul an de facultate, în paginile revistei „Cadran”, sub pseudonimul Vladimir Ierunca. În 1941 inițiază împreună cu un grup de colegi revista „Albatros”, tinerească la propriu și la figurat, interzisă însă de cenzură după al șaptelea număr, datorită orientării sale antifasciste. În același an, debutează editorial, cu placheta de versuri ***Aritmetică*** (în colecția „Albatros”), sub pseudonimul Felix Anadam. Zece poeme de aici vor trece și în sumarul volumului ***Libertatea de a trage cu pușca*** (1946), veritabil manifest poetic al noii generații, care primește

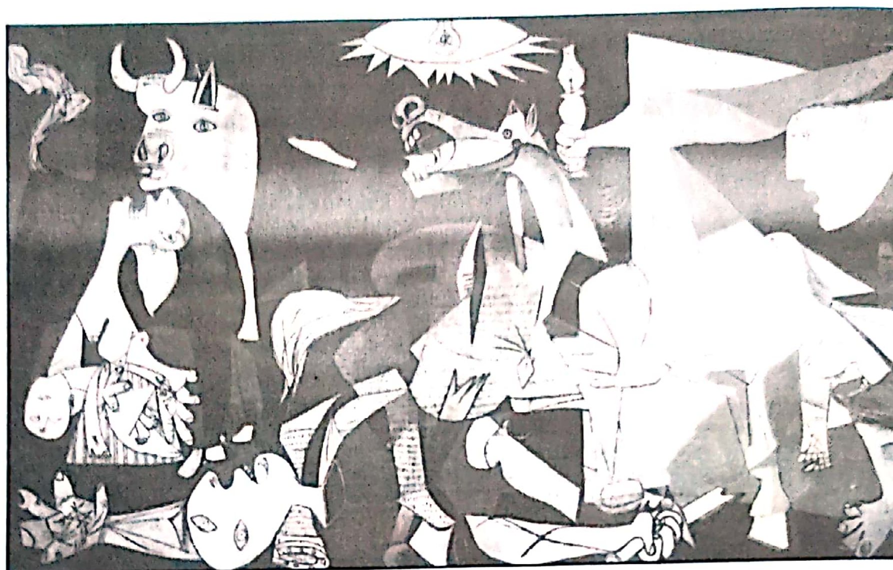
▸▸▸


Premiul destinat tinerilor scriitori al Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă. Cartea, cuprinzând poeme scrise între anii 1940–1943, trebuia să apară în 1943, cu titlul *Pelagră*, dar a fost interzisă de cenzură.

Din tinerețe și până la maturitatea târzie, Geo Dumitrescu colaborează intens la numeroase ziare și reviste culturale, cu versuri, cronici literare, traduceri, publicistică, ținând multă vreme și rubrici de întâmpinare a debutanților („Atelier literar"). De asemenea, lucrează, succesiv, în redacțiile mai multor publicații: „Timpul", „Vremea", „Victoria", „Flacăra", „Almanahul literar" (Cluj), „Iașul nou". În 1967, este numit redactor-șef la „Gazeta literară", pentru a pregăti apariția, în locul acesteia, a noii reviste „România literară", pe care o va conduce până în 1970. Totuși, după cele două volume de tinerețe, creația poetică a lui Geo Dumitrescu înregistrează, ca la aproape toți colegii săi din așa-numita „generație pierdută", o anumită fractură, motivată ideologic. O dată cu instalarea comunismului în țară, convingerile de stânga ale foștilor militanți antifasciști nu se mai pot exprima în „puritatea" lor originară, astfel că unii scriitori, deși avuseseră înainte simpatii comuniste, ajung chiar în închisorile noului regim (cazul Ion D. Sîrbu).

Bibliografia lui Geo Dumitrescu „reîncepe", cu adevărat, prin *Aventuri lirice* (1963; Premiul Uniunii Scriitorilor), continuând cu volumele *Nevoia de cercuri* (1966; cu „anexa" *Libertatea de a trage cu pușca)* și *Jurnal de campanie* (1974), cu antologiile *Africa de sub frunte* (1978; în colecția „Cele mai frumoase poezii"), *Versuri* (1981; în colecția „Biblioteca pentru toți"), precum și cu reeditările integrale în volumele *Aș putea să arăt cum crește iarba* (1989), *Libertatea de a trage cu pușca și celelalte versuri* (1994), *Poezii* (2000). Versurile sale formează, de fapt, o singură Carte, pentru că poetul și le-a reluat programatic, dispunându-le în cicluri sugestive, în




Pablo Picasso, *Guernica* (fragment)

Abordarea textului în clasă

- Identificați „punctul culminant" al poemului. Coincide acesta cu finalul textului?
- Cum explicați numărul relativ mare al semnelor de exclamație din text? Ce credeți că indică acestea?
- Studiați timpurile verbale ale modului indicativ (imperfect, perfect compus, prezent) și explicați utilizarea lor. Ar putea fi segmentat poemul și împărțit în „episoade" pe baza timpurilor verbale? Argumentați.

Repere de interpretare

Libertatea de a trage cu pușca, poemul scris de Geo Dumitrescu în 1943, la douăzeci și trei de ani, a devenit, în timp, un fel de emblemă lirică și morală a tinerei generații de atunci: **o emblemă a protestului**. Dar interdicția cenzurii a întârziat publicarea volumului din care acesta făcea parte (și căruia îi dădea titlul), schimbând astfel datele istorice, contextuale, ale textului propriu-zis. Acesta a fost editat abia în 1946, după ce Al Doilea Război Mondial se încheiase; or, fundalul „războinic" din poem era menit să orienteze cititorul tocmai către ideea absurdității măcelului mondial. Împotriva acestuia se ridica protestul tinerilor scriitori din gruparea „Albatros", îngroziți de incredibila degradare a umanului la care se ajunsese. Mai târziu, după două decenii de la apariția volumului *Libertatea de a trage cu pușca*, Geo Dumitrescu — liderul grupării — va schița, într-un text intitulat *Generație*, un tablou al realităților cu care ei au fost siliți să se confrunte: *„Noi am văzut masacrele bombardamentelor, convoaiele de schilozi și de sicrie, nesfârșitele convoaie de refugiați, măceluri de stradă și de front; peste trupul și sufletul*



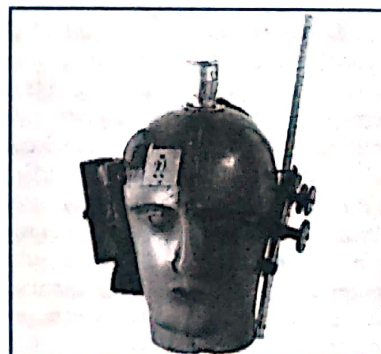
Diego Rivera, *Guanajuato*

țării, peste mâinile și creierii noștri au trecut șiruri enorme de șenile, al căror scrâșnet fioros se mai aude și azi, iar de sub camuflajele oarbe, de hârtie neagră și de vorbe mari, transformați în cârtițe, ne-a fost dat să auzim cu groază, de foarte aproape, pentru totdeauna, geamătul de agonie al țării, al omenirii". Ceea ce este aici descris realist, exact, într-un stil apropiat de cel al reportajului, în poemul din 1943 este conotat ironic, într-o modalitate care îi va deveni specifică lui Geo Dumitrescu. Titlul însuși are o consistentă doză de sarcasm: *„libertatea de a trage cu pușca"* nu e dintre cele mai nobile, mai curate libertăți ale omului. Tocmai libertatea de a răni, a schilodi, a schingiui și omorî, libertatea de a-ți masacra semenii, este demascată și stigmatizată de poetul care își structurează polemic versurile, cu o vervă remarcabilă. Ca și în alte poeme ale lui Geo Dumitrescu, entuziasmele eului liric nu coincid, ba chiar distonează cu starea de spirit a autorului. Funcționează **mecanismul disimulării ironice**: eroul se încântă de lucruri, fapte și stări pe care poetul de fapt, le consideră inacceptabile (dar pe care nu le poate respinge direct, pentru a nu fi prea patetic). Ironia presupune nu doar un subiect și un obiect (aici, războiul însuși), ci și o a treia instanță, „complice", care, în acest caz, este cititorul. El trebuie așadar să parcurgă cu atenție textul, pentru a-i prinde „cifrul" și a decoda mesajele ascunse în imaginile poetice.

Când războiul (de independență, de reîntregire...) este trăit cu sentimentul patriotic al împlinirii unui ideal național, conștiința scriitorului este mai senină, și atunci încleștarea, cu toate ororile ei, este văzută într-o anume lumină, într-un registru al imaginilor eroice. Versurile dure, negre, ale lui Aron Cotruș nu sunt deznădăjduite, precum cele ale lui Ion Caraion, de mai târziu. În conștiința poetului ardelean pătrundea, luminând-o, raza acelui ideal național, al României Mari, pentru care merita să-ți verși sângele. Generația lui Geo Dumitrescu asistă, însă, la masacre ce par inutile și, de aceea, monstruoase. Nu au, în ochii lor, nici o rațiune și nici o justificare; înjosesc umanul, folosindu-se de paravanul unei frazeologii bombastice. Uniformele și drapelele nu acoperă și nu scuză uciderea altor oameni, chiar dacă aceștia îți sunt „dușmani". Despuiat de veșmântul eroic, războiul apare ca o succesiune de crime. *„În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir"* se petrece „acțiunea" poemului, o acțiune redusă de fapt la așteptarea unui nou atac, *„peste noapte"*. Oamenii n-au nimic eroic, înălțător, în înfățișare ori în gesturi (*„murdari, slabi și patetici"*, *„își numărau gloanțele și zilele"*), și nici nu



cuprinsul acestor ediții. A făcut traduceri din poezia universală, în volume, antologii colective și în reviste. Pentru ediția bilingvă bibliofilă ***Les fleurs du mal/ Florile răului*** (1967), cuprinzând „100 de ani de traduceri românești" din poezia lui Baudelaire, a primit Premiul Uniunii Scriitorilor. A tradus, singur sau în colaborare, diferite romane și volume de proză, printre care ***Bucuria vieții*** și ***Agonie și extaz*** de Irving Stone; ***Viața mea*** de Isadora Duncan; ***Soarele e orb*** de Curzio Malaparte; ***Groapa bunei speranțe*** de Romain Gary. A primit Premiul Special al Uniunii Scriitorilor (1982), Premiul Omnia al Uniunii Scriitorilor (1999), iar în 1993 a fost ales membru corespondent al Academiei Române.



Raoul Hausmann, *Spiritul vremurilor noastre*

Trebizonda (Trapezunt)

Trebizonda este vechiul nume, provenind din gr. *Trapezus*, al orașului Trabzon, port la Marea Neagră, situat în nord-estul Turciei. Orașul a fost, în Evul Mediu, capitala unui stat bizantin (Imperiul de Trapezunt), înființat, în 1204, de Alexis I Mare Comnen, pe coasta pontică a Asiei Mici. Asediul Trebizondei, care a durat o lună (august-septembrie 1461) și a fost purtat pe mare și pe uscat, a dus la capitularea împăratului David Mare Comnen în fața sultanului otoman Mehmet al II-lea și la prăbușirea Imperiului de Trapezunt.

se mai arată impresionați de luptele la care participă. Capătă parcă o anume rutină a crimei și stau liniștiți în proximitatea morții, ca și a morților (*„rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt”, „rezemați comod de pietrele de la morminte”*). Decorul nocturn nu are misterul și romantismul, magia din atâtea și atâtea poezii, la care se ajungea printr-o adecvare cu un sentiment de dragoste „unică”, irepetabilă; aici, luna apare ca un biet soldat, *„fără cască, de undeva din bezna ghimpată”*, fără a provoca vreo emoție (*„oamenii n-au căzut cu fețele la pământ,/ ci au aprins țigările, discutând despre libertatea de a trage cu pușca”*) și fără a distona în vreun fel cu peisajul maculat de război. **Viziunea demitizantă** a lui Geo Dumitrescu își găsește încă din prima tinerețe o justificare profundă: protestul său împotriva convențiilor și a clișeelor romantice ale poeziei se înscrie într-un **realism** mai larg, al participării la viața reală, propriu-zisă, însângerată, la istoria adevărată a umanității. Poetul devine un **martor** și acesta — în condițiile date — nu poate fi decât unul al **acuzării**.

Acuzația nu este însă făcută într-un mod direct; poetul creează (cu intenția de a-l discredita ulterior) un fel de portret-robot al luptătorului, al războinicului ce traversează epoci istorice rămânând, în esență, același, adică inflamat și extaziat de *„libertatea de a trage cu pușca”*. Pistolul ghintuit, *„cu douăzeci și patru de focuri”*, găsit *„în sertar, printre manuscrisele fel de fel”* este și el un simbol adecvat, aproape palpabil, al acestei libertăți de a lua viața altuia. De la faimosul asediu al Trebizondei și până la bătălia de la Waterloo, intrată parcă și ea în legendă, se conturează un drum al durerii, al sângelui, al morții — chiar dacă glorioasă. Cu o acidă ironie subtextuală, poetul face pasul dinspre **istorie** înspre **literatură**, fie pentru ca nimbul eroic să apară și mai strălucitor (*„Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud:/ țin minte să fi ucis trei sute șaizeci de dușmani într-un singur asalt –/ ah, răcnetele mele de mânie și triumf și-acuma mi le mai aud!...”*), fie, dimpotrivă, pentru a crea sugestia unei afectări ușor ridicole: *„eram cu bietul Bonaparte cabotinul,/ rostandizând pe pragul unui veac;/ viteaz și inutil și graseiat la culme”*. De fapt, se poate observa cum de la ipostaza glorioasă se ajunge la aceea a unei vitejii inutile: un mecanism defect, mergând în gol (*„luptam și-atuncea — ce era să fac?...”*). Cu mare abilitate, poetul a „umflat” această imagistică războinică, pentru a o face apoi să se spargă precum un balon de săpun. „Povestea” eroului (ar trebui pus și acesta între ghilimele!), pe care ceilalți o ascultă *„uluiți”*, se vede dublată, șocant, de o altă discuție, purtată, de această dată, de oamenii care *„își dormeau veșnicia” „paralel cu noi, dedesubt”*. Ironia poetului devine, așadar, funebră, la coșmarul războiului se adaugă acum coșmarul **viziunilor** asupra lui. Dar poezia se încheie **rotund**. Decorul este neschimbat de veacuri (*„luna mi se pare aceeași”*) și, pe fundalul său, mecanica oarbă a războiului configurează un cerc vicios. Ridicolul sângeros al „gloriosului” măcel mondial a fost demonstrat, însă nu direct, ci — ca într-o ingenioasă rezolvare matematică — prin reducere la propriul absurd.

Exerciții de redactare și compoziții

- Identificați referințele livrești făcute în textul poetic. Cum se armonizează acestea cu tonul firesc și cu limbajul realist, accesibil, folosit de poet?
- Faceți un inventar al figurilor poetice utilizate de Geo Dumitrescu și formulați, într-un eseu nestructurat, o concluzie personală pe această temă.
- Comparați, într-o paralelă, *Libertatea de a trage cu pușca* și un poem al lui Mircea Dinescu, urmărind priza la real a celor doi autori.

Referințe critice

Am rămas cu impresia citind cronici despre poeziile d-lui Geo Dumitrescu că d-sa face un fel de poezie bufonă în care autopersiflarea atinge culmea. Am citit acum aceste poeme și înțeleg temeiul judecății, totuși percepția mea directă apără interesele literare ale autorului. Da, există persiflare, care este de obicei semnul unui mare sentimentalism, conștient de sine. (...) Sunt două chipuri de a te împăca cu pathosul în limitele artei: ori de a-l accepta sincer, a-l înveli în mantie de brocart și a-l decora, ori de a-l grima, rupând veșmintele de pe el, dându-i un aer de mizerie.

G. Călinescu, în „Națiunea”, 1948

*La o privire mai atentă și judecând dincolo de suprafața lucrurilor, întreaga poezie a lui Geo Dumitrescu este o creație subversivă, demolatoare, demitizantă, caricaturizantă, unde locurile comune, poncifele, „adevărurile” de neclintit, țepene în trufia lor intolerantă, calmul monstruos al unei societăți „definitivate”, totalitare, sunt puternic și din toate părțile atacate. Natura subversivă a poeziei este **organică** și nu **conjuncturală**.*

C. Stănescu, în „Adevărul literar și artistic”, 1994

Bibliografie

- Lucian Raicu, Prefață la ***Versuri*** de Geo Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1981.
- Cornel Regman, ***Colocvial***, Editura Eminescu, București, 1976.
- Vladimir Streinu, ***Versificația modernă***, Editura pentru Literatură, București, 1966.

„E de purtat o rădăcină până la starea ei de flori”

Adrian Păunescu

Râuri

Din ce pământ a fost făcută ea
pe care o călcăm în pași întruna,
pe care ceața pare-a o nimba,
pe care ca pe-o turlă bate luna,
țară ce de copiii ei e grea,
o mamă care naște totdeauna.

Corabie în largul unei lacrimi
destin la patru capete crestat,
cheremul rece al atâtor patimi
o cârmă limpede a fecundat.

Când mă gândesc la ea, așa cum este,
un bob de grâu în brazda unui veac,
lovit de toate aversele-celeste,
încuviințez cu inima și tac.

Înrourată e această Țară,
și de n-ar fi păzită de o stea
un junghi i-ar scoate munții toți afară,
și râurile i le-ar sufleca
așa cum sufleci mâneca bizară
pe-o mână, alta, decât mâna ta.

Cândva vine la mine, blând, strămoșul,
vine stafia-n gri a unui om,
să ne jucăm de-a Ilfovul și Doljul,
și mai ales să nu ne mai jucăm.

Pentru că noi atât avem din toate
câte s-au dat și s-au furat sub cer,
nici arme tulburi, nici hapsânătate,
zidirea unei țări de grai stingher.

Apoi plutesc copiii mei prin casă,
cu gurile în haos și-n alai,
așteaptă să le spunem vorba groasă
și vorba sfântă a acestui grai,
neșchiopătând acest picior de plai,
și mută spre-a nu fi gura de rai.

A fost făcută ea, așa cum este,
un bob de grâu în piatra unei brazde
și capul spicului se suie peste,
și-avem întâiul chip al țării noastre.

Noi nu putem s-o mai găsim pe-a doua,
nici nu râvnim. Aceasta ne ajunge.
ca pe un suflet s-o pătrundă roua,
când stă plecată peste sfântul sânge
pe care rădăcina ei îl plânge,
din timp în timp, să fie dreaptă cârma.

Ea este țara. Noi îi suntem urma.



Coordonate ale vieții și operei

Adrian Păunescu s-a născut la 20 iulie 1943, în comuna basarabeană Copăceni, județul Bălți. Și-a început studiile secundare la Craiova, la Liceul „Frații Buzești”, continuându-le apoi în Capitală, mai întâi la „Nicolae Bălcescu” și apoi la Școala Centrală (absolvită în 1960). Între 1963 și 1968 urmează Facultatea de Limba și Literatura Română a Universității București. Chiar înainte de a fi student, debutase publicistic, în revista „Luceafărul” (1960). Student încă, debutează editorial cu volumul ***Ultrasentimente*** (1965) și lucrează în redacția revistei „Amfiteatru” (1966–1968). Va trece la „România literară” (1968–1970), aici începând să facă, la îndemnul lui Geo Dumitrescu, o serie de remarcabile interviuri (strânse ulterior în volum: ***Sub semnul întrebării***, 1971); apoi la revistă „Luceafărul” (1970–1972), ▶▶▶

Combos



sincron cu o bursă de un an în America. Din 1973 devine redactor-şef al revistei „Flacăra" şi conduce, neobosit, cenaclul cu acelaşi nume, transformându-l — în condiţiile de atunci — într-un adevărat fenomen social, un spaţiu în care se mai putea spune şi auzi şi altceva decât discursul-tip, oficial. Acest lucru este obţinut cu un scump preţ moral, Adrian Păunescu fiind printre cei care au contribuit decisiv la cultul personalităţii lui Nicolae Ceauşescu. De altfel, ca o reacţie la excesul de popularitate al poetului animator, se interzice, în 1985, acest tip de manifestări, Adrian Păunescu plecând, în acelaşi an, şi de la revista „Flacăra", dar continuând să publice în „Contemporanul".

Revoluţia din Decembrie 1989 îl pune în situaţii grele, dar îi permite totodată, prin deplina libertate a cuvântului câştigată, să-şi exprime pe o arie extinsă opiniile şi convingerile. Din 1990 conduce publicaţiile „Vremea" şi „Totuşi iubirea", iar în 1992 intră în politică, ajungând senator în Parlamentul României.

Pe măsura temperamentului său tumultuos, năvalnic, excesiv, este şi bogata bibliografie, numărând mii şi mii de pagini, o cantitate uriaşă de poezii: ***Mieii primi*** (1967), ***Fântâna somnambulă*** (1968), ***Istoria unei secunde*** (1971), ***Repetabila povară*** (1974), ***Pământul deocamdată*** (1977), ***Manifest pentru sănătatea pământului*** (1980), ***Iubiţi-vă pe tunuri*** (1981), ***Rezervaţia de zimbri*** (1982), ***Locuri comune*** (1986), ***Viaţa mea e un roman*** (1986), ***Sunt un om liber*** (1989), ***Poezii cenzurate*** (1990), ***Trilogia căruntă*** (1993–1994), ***Infracţiunea de a fi*** (1996), ***Cartea cărţilor de poezie*** (1999) [poezie, selectiv]; ***Cărţile poştale ale morţii*** (1970) [proză]; ***Lumea ca lume*** (1973) [interviuri]; ***De la Bârca la Viena şi înapoi*** (1982) [însemnări de călătorie]. În 1968, poetul a primit Premiul Uniunii Scriitorilor.

Abordarea textului în clasă

- Care credeţi că este funcţia estetică a rimei în acest poem şi în poezia patriotică, în general?
- Cum explicaţi utilizarea persoanei I la singular şi la plural? Este vorba de o inconsecvenţă a autorului?
- Repetiţiile folosite de poet au numai rolul de a întări anumite semnificaţii? Argumentaţi.
- Identificaţi timpurile verbale cel mai frecvent folosite. Există vreo legătură între utilizarea acestora şi tema patriotică abordată de poet?

Repere de interpretare

Asupra poeziei lui Adrian Păunescu se răsfrânge frecvent, aproape inevitabil, imaginea omului. Temperamentul acestuia din urmă, felul în care el iese în spaţiul public (tinzând să-l umple, să-l monopolizeze şi, în final, să şi-l „arondeze") au stârnit, deopotrivă, admiraţie şi iritare, împărţind publicul în două tabere compacte: cea a admiratorilor şi cea a adversarilor, la fel de inflexibili. Fiecare „selectează" din personalitatea complexă şi contradictorie a autorului ceea ce îi convine (omiţând deliberat restul): fie talentul de poet, de tribun, de politician, fie compromisurile morale şi estetice ori defectele inerente unui lirism congestionat. Judecata strict estetică a poemelor sale este, în condiţiile unei receptări atât de diferenţiate, greu de făcut; şi totuşi, analiza şi evaluarea trebuie să pornească tocmai de la cele două orizonturi diferite de aşteptare, pe linia separaţiei lor.

Adrian Păunescu a debutat ca poet (neo)modernist, cu o lirică mai criptică, ermetică, pe jumătate întoarsă către intima individualitate a fiinţei şi încercând să-i exprime — prin metaforă — senzaţiile şi sentimentele. În câţiva ani însă, această poezie şi-a schimbat centrul de greutate, deplasându-l dinspre **interior** spre **exterior**: de la „ultrasentimentele" eului liric la viaţa din jur, pe care autorul a început s-o înregistreze din ce în ce mai exact, cu un **realism** tot mai îndepărtat de „edificiile" metaforice ale modernismului „şaizecist". Printr-o mişcare de recul calculat, creaţia lui Adrian Păunescu s-a întors la o vârstă **premodernă** a poeziei româneşti, la acel paşoptism grandilocvent şi curat, animat de idealuri sociale şi naţionale. Pentru a „lumina", a educa publicul cititor, poezia trebuia să fie din nou accesibilă şi epică, orientată către concluzii moralizatoare, memorabilă, la propriu, şi, de cele mai multe ori, cantabilă. Este uşor de recunoscut, aici, noul chip al liricii lui Adrian Păunescu, acela care a atras de partea poetului un număr atât de mare de cititori-admiratori.

Istoria unei secunde (1971) este volumul „de graniţă", care desparte — împărţindu-se încă între ele — cele două vârste şi modalităţi diferite de a concepe şi a scrie poezia. Poemul *Râuri* oscilează şi el, într-un mod vizibil, între metaforismul greu de sensuri al modernismului şi simplicitatea cadenţată a paşoptismului patriotic (mai puţin naivităţile acestuia). Relaţia organică a omului cu patria lui este figurată în prima strofă printr-o imagine de mult convenţionalizată, devenită

aproape un clişeu (ţara, cu fiii ei); în strofa a patra, însă, această claritate a echivalării poetice se tulbură, printr-o contaminare cu registrul anatomic. Un junghi i-ar scoate ţării *„munţii toţi afară,/ şi râurile i le-ar sufleca/ aşa cum sufleci mâneca bizară/ pe-o mână, alta, decât mâna ta"*: iată nişte imagini — de data aceasta — de o stranietate tulburătoare, cu acea frumuseţe enigmatică a modernismului. Cele două strofe care urmează coboară brusc spre un epic linear, poezia ajungând chiar la nivelul simplei versificaţii (*„să ne jucăm de-a Ilfovul şi Doljul,/ şi mai ales să nu ne mai jucăm"*), dar strofa a şaptea începe printr-o nouă schimbare de tonalitate, de **paradigmă poetică** în fapt, propunând o viziune aproape „transcendentală": *„Apoi plutesc copiii mei prin casă,/ cu gurile în haos şi-n alai"*. Imediat după aceea, poetul selectează substantivele deja utilizate pentru a face cu ele jocuri de cuvinte aproape facile (**gura** aduce aminte de *„gura de rai"* din *Mioriţa*, iar aceasta atrage, ca un magnet, *„piciorul de plai"* omolog).

Este evident că poezia patriotică trebuie să-şi direcţioneze cititorii către miturile naţionale, nu să-i îndepărteze de ele. Dar criteriul rămâne cel al relevanţei estetice: când imaginile sunt prea clişeizate, foste metafore „tocite" printr-o folosinţă îndelungată (ţara: *„un bob de grâu în brazda unui veac"*), poezia devine simplu discurs, **forma** tinde să substituie **fondul**. **Succesul** şi **valoarea** nu se mai suprapun. Când, dimpotrivă, pe vechile tipare poetul inovează şi nu îşi mai încorsetează forţa imaginativă, rezultatele sunt foarte bune, estetic vorbind, însă claritatea **mesajului** riscă să se piardă. Începutul ultimei strofe este declamator, cu o largă adresabilitate şi accesibilitate (*„Noi nu putem s-o mai găsim pe-a doua,/ nici nu râvnim. Aceasta ne ajunge"*); continuarea însă este voit şi intens „poetică", schimbând, aşadar, miza: *„ca pe un suflet s-o pătrundă roua,/ când stă plecată peste sfântul sânge/ pe care rădăcina ei îl plânge"*. Ultimul vers, format din două propoziţii scurte şi sonore (*„Ea este ţara. Noi îi suntem urma."*), are rolul de concluzie; una uşor de reţinut. Ea încheie poemul, însă nu îl sintetizează, pentru că este formulată numai într-unul dintre cele două coduri utilizate, aici, alternativ. Un cod accesibil, al drumului direct către cititor, într-o poezie cu sens centripet, cu repetiţii şi reluări care să întărească ideile „principale", cu un mesaj cât mai clar. Formula aceasta, de succes, a fost exploatată de Adrian Păunescu în mii şi mii de versuri. Însă acest tip de poezie n-ar reprezenta — dacă nu şi-ar asocia formula cealaltă, a interiorizării moderniste, a metaforei iradiante şi a ermetismului variabil — decât un Bolintineanu actualizat. Poemele puternice ale lui Adrian Păunescu, multe (pentru că reprezintă un procent dintr-o masă impresionantă), prezintă această fericită stratificare.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- De ce ţara beneficiază, în poemul lui Adrian Păunescu, de atâtea echivalări poetice, cu imagini din registre diferite? Argumentaţi.
- Există un crescendo în ritmul poeziei? Puteţi identifica etapele acestuia?
- Redactaţi un eseu nestructurat pe tema poeziei patriotice, încercând să răspundeţi la întrebarea dacă o poezie (o operă) fără valoare estetică poate servi cauza naţională.
- Formulaţi un punct de vedere personal, într-un eseu nestructurat, pe marginea controversei „naţional şi/ sau universal", pornind de la formula lirică a poeziei patriotice scrise de Adrian Păunescu.

Referinţe critice

Adrian Păunescu crede din ce în ce mai decis, şi aici îşi are explicaţia în mare parte originalitatea izbitoare şi acuitatea plină de eficienţă a versului său, că poezia poate cuprinde ***totul*** *într-o rostogolire impetuoasă, continuă, tot ce are vreo atingere cu sensibilitatea omului de astăzi, orice experienţă personală, orice experienţă generală [...] Riscul excesului, al congestionării, al inegalităţii de valoare produse de ampla şi practic inepuizabila „deschidere" a compasului, poetul îl înfruntă cu nepăsare, în dispreţul oricărei precauţii de ordin pur artistic.*

Lucian Raicu,
Critica — formă de viaţă, 1976

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Domeniul criticii***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975.
- Gabriel Dimisianu, ***Lecturi libere***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
- Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***, vol. I, Editura Aula, Braşov, 2001.
- Ion Pop, în ***Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*** (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), Editura Albatros, Bucureşti, 2000.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Eveniment real în transcripție lirică

Sistematizări, sinteze, conexiuni

Conceptul de „specific național"

„Specificul național" este un concept estetic de **sorginte romantică** și denumește un complex de trăsături profunde, a căror specificitate este favorizată de istoria, dezvoltarea civilizației și a trăsăturilor psihomentale ale unui popor, alături de **năzuințele comune în timp**, care jalonează evoluția spiritualității naționale, incluzând și formele de manifestare ale domeniului culturii (al literaturii în special). Pornind de la convingerea că **folclorul** exprimă cel mai bine individualitatea unui popor (*Volkgeist* — „spiritul poporului", termen pus în circulație de Herder), de la teoria deterministă a lui H. Taine — conform căreia rasa, mediul și momentul influențează hotărâtor caracterul operei de artă (în ***Filozofia artei***, 1865) — și de la noua disciplină a etnopsihologiei, către sfârșitul secolului al XIX-lea acest concept capătă o fundamentare teoretică, justificând întoarcerea către popor ca singur depozitar al **tradiției** și al **virtuților naționale** (idei preluate în cultura română mai ales de **sămănătorism** și de **poporanism**). Romantismul favorizase, pretutindeni unde s-a manifestat, ideea latentă de „specific" al fiecărei culturi, pe care a sprijinit-o prin argumente deopotrivă istorice și culturale; în special literaturile țărilor din Est, ieșind de sub dominația marilor imperii, grație unui **activism național** accentuat, dezvoltă cu precădere ideea acestor caracteristici bazate pe **individualitatea și specificitatea limbii, a folclorului și a istoriei naționale**: Mickiewicz și Slowacki (în Polonia),



De la textele documentare ale cronicarilor la cărțile specializate sub forma analelor, redactate de cărturarii-patrioți ai Școlii Ardelene, care îndemnau la cunoașterea istoriei naționale, fără de care nici un popor nu are conștiință de sine, nici sentimentul tradițiilor preluate de la înaintași și transmise mai departe urmașilor, scriitorii români — de la cei ai epocii de tranziție până la autorii contemporani — au făcut din evenimentele reale momente de referință ale scrisului lor.

În 1821, anul revoluției conduse de Tudor Vladimirescu, Iancu Văcărescu scrie ciclul de *Sfătuiri patriotice*, în poemele căruia îi numește pe conaționali *„Frați uniți, nu ca tâlhari, / Ci ca români oameni mari" (Sfătuire și rugăciune)*, îndemnându-i să lupte pentru dezrobire și să facă *„să tremure cumplita tiranie" (Glasul poporului sub despotism)*. În 1829, entuziasmat de reînființarea miliției naționale, scrie *Marșul românesc*, menind luptătorilor să alunge orice vrăjmaș *„pe loc în neființă"*. Ceea ce la Iancu Văcărescu păstrează încă un ton ocazional devine o metodă activă literar-socială la scriitorii-cetățeni de la 1848, care au făcut, în același timp, istoria și cultura modernă a țării lor, sincronizându-le cu mișcarea de renaștere europeană de la mijlocul veacului al XIX-lea. Specia lirică preferată de acești poeți este **oda**, vechiul *„cântec"* sărbătoresc, adaptat evenimentelor timpului modern.

După Iancu Văcărescu *(La pravila țării)*, Gheorghe Asachi *(La patrie)*, Andrei Mureșanu *(Un răsunet — Deșteaptă-te, române!)*, autorul versurilor imnului național al românilor, Grigore Alexandrescu *(O impresie. Dedicată oștirei române, Anul 1840)*, care vede în momentul izbăvirii sociale *„anul tânăr* [...] *pe care-l dorește tot neamul omenesc"*, Vasile Alecsandri rămâne **modelul scriitorului angajat**. El a participat la toate evenimentele majore ale veacului său, le-a imortalizat în creații lirice perene, convins că scrisul nu este gratuitate, nici satisfacere a orgoliului de artist, ci **necesitate morală cu valoare estetică** pusă în slujba idealurilor naționale. Astfel, pentru Revoluția de la 1848 a scris *Deșteptarea României*, în cinstea Unirii Principatelor Române, din 1859, a conceput *Hora Unirei*, iar Războiului de Independență (1877–1878), pe durata căruia a fost corespondent de presă, i-a dedicat un ciclu întreg, *Ostașii noștri*. Din acesta face parte și celebra *Odă ostașilor români*, imn închinat dorobanților-eroi *„cu stea în frunte"*, care au făcut posibil miracolul istoric al eliberării țării de sub dominația seculară a turcilor, deschizând calea spre reîntregirea neamului, în 1918, visul străvechi al românilor de pretutindeni.

Chiar dacă oda este expresia cea mai directă a simțămintelor și a reflecțiilor unui creator în raport cu un moment politic de referință, nici speciile **satirei**, **fabulei** și a **epistolei versificate** nu sunt lipsite de observații pertinente — exprimate fățiș, ori numai aluziv — la adresa unor evenimente sau personalități reale, care merită critica ironică a autorilor contemporani cu acestea.


Nicolae Grigorescu, *Pe Valea Doftanei*

Partea cea mai rezistentă estetic a operei lui Grigore Alexandrescu o formează satirele și fabulele de esență clasică, prin intermediul cărora firea onestă a poetului demască necruțător deficiențele societății de atunci și viciile tipic omenești. Unor situații concrete din epocă le răspunde cu fabula *Toporul și pădurea*, în care, sub vălul transparent al alegoriei, este dezvăluită cauza care a generat eșecul Revoluției de la 1848 și dificultățile întâmpinate până în momentul Unirii: actele patriotice au fost subminate nu numai de străini, dar și de interesele egoiste ale unor *„pământeni de-ai noștri"*, transformați în trădători *(„cozi de topor")*. Refuzând poema pastorală și idila rustică, văzute ca o literatură de salon, Grigore Alexandrescu meditează, în epistole ori în satire, la arta literară și la destinul ingrat al scriitorului *(Epistola către Voltaire)*, ironizează insensibilitatea la artă a contemporanilor săi *(Epistola către maiorul Voinescu II)*, sau reconstituie tabloul unei reuniuni de epocă, unde poetul de vocație stă retras într-un colț, iar preocupările lumii mondene sunt: jocurile de noroc, bârfa, flirtul, dansul și moda *(Satiră. Duhului meu)*. Modelul clasic al demascării satirice și condamnarea preocupărilor superficiale în dauna celor capabile să conducă la progresul civilizației și al culturii românești vor fi urmate de Mihai Eminescu în *Junii corupți, Ai noștri tineri* și în memorabilele *Scrisori*... Satirele eminesciene sunt consecința artistică a intensei activități publicistice a gazetarului-poet, desfășurate la ziarul „Timpul" și care denotă gândirea lui social-politică. Contemporan cu Eminescu, Alexandru Macedonski, spirit contestatar și adept al romantismului în forme active, proclamă lupta contra racilelor sociale, dezvăluite în versurile satirice ale *Nopților*... sale. Poeți sociali în adevăratul înțeles al cuvântului, pentru că aproape întreaga lor producție literară este dedicată sprijinirii ideilor naționale, sunt transilvănenii — în descendența spiritelor combative ale Școlii Ardelene — George Coșbuc și Octavian Goga. Copil fiind (avea unsprezece ani), Coșbuc a asistat la momentul plecării din sat a țăranilor, ajunși eroi în asalturile redutelor otomane cucerite în Războiul de Independență, eveniment crucial în istoria noastră, căruia i-a consacrat volumul *Cântece de vitejie*, dar și alte poeme emoționante (integrate culegerilor anterioare de versuri), precum *Rugămintea din urmă, Trei, Doamne, și toți trei*... etc. Trăsătura esențială și comună a acestora rămâne **caracterul popular** prins în rama poeziei culte de o expresivă originalitate, diferențiată de curentul eminescianist, preponderent în epocă. Spiritul popular nu se explică neapărat prin programe estetice, ci printr-o realitate istorico-existențială aparte, al cărei sens a fost susținerea dreptului românilor la identitate națională și la unitate cultural-lingvistică. În numele acestor deziderate, s-au descătușat energii colective și individuale, George Coșbuc și Octavian Goga numărându-se printre cele mai elocvente.


Vuk Stefanović Karadžić (în Serbia), Alecu Russo, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu (în Țările române). Chiar și criticismul junimist va refuza importul unor forme culturale fără legătură cu realitatea națională. Conceptul ca atare se regăsește în **critica sociologică** de la sfârșitul veacului al XIX-lea (de pildă, în paginile critice de tinerețe ale lui N. Iorga), dar capătă **expresie doctrinară** abia în articolul ***Caracterul specific național al literaturii române*** (1922), semnat de G. Ibrăileanu. Temeiurile istorice și științifice ale conceptului sunt cercetate și de filozoful P.P. Negulescu, în partea a doua a volumului ***Geneza formelor culturii*** (din 1934), polemizând cu excesele înregistrate de publicistica naționalistă a epocii.

Poezia socială — de la național la universal

George Coșbuc, Octavian Goga, Șt.O.Iosif provin din vechi familii rurale, ai căror membri s-au ridicat din starea țărănească primară prin învățătură și prin studiu autodidact, devenind adesea preoți și învățători. Cultura nu i-a desprins de matricea lor originară, dimpotrivă, le-a dat putința înțelegerii responsabilității unor intelectuali care au fost învestiți cu rolul de educatori ai oamenilor din universul sătesc și de luminători ai conștiinței colective. Crescuți în ideea că lumea țărănească este cea mai veche, mai omogenă și mai reprezentativă clasă din structura societății românești în acea epocă marcată de inechități sociale și de suferințe perpetuate în timp, poeții în cauză au scris **o literatură angajată** în cel mai autentic sens al cuvântului. Asemenea artiști nici nu au biografie, căci o sublimează în creația lor, iar destinul individual împrumută ritmul și semnificațiile celui colectiv.

Scriitorii impun și modele estetice, dar au și **o menire socială**, devenită condiție *sine qua non* în momente istorice de răscruce: *„Arta* — opinează Octavian Goga —, *care e în primul rând armonie, e singura în stare să purifice atmosfera vieții sociale. Scriitorul român trebuie să iasă din izolare.*




Societatea îl așteaptă. Și numai atunci când își va împlini adevărata lui menire în societate, va avea și o stare civilă" (*Mărturia unei generații*, interviu cu publicistul Felix Aderca, din 1929).

Poeții sociali sunt oameni ai Cetății și exprimă cu talent un crez care aparține tuturor. Creația de factură socială pare, datorită ancorării ei în evenimentul istoric imediat și în datul real trecător, apanajul exclusiv al specificului național, fiind așadar strict localizată în timp și în spațiu. Perenitatea operelor aparținând unor scriitori de talia lui Coșbuc și Goga demonstrează contrariul, audiența lor estetică nedepinzând de o firească diminuare a interesului manifestat de publicul cititor față de evenimente de mult trecute. Pe lângă retorica necesară unei evocări memorabile, mai trebuie și artă, astfel încât cea dintâi să nu se demodeze în timp. Poeții invocați le-au avut pe amândouă. Le-au adăugat, apoi, facultatea de contopire cu aspirațiile unui grup etnic majoritar, posibilitatea de a fixa în versurile lor o **sensibilitate colectivă**, expresii figurate originale și găsirea unor noi resurse verbale.

Paradoxal, o poezie ieșită din abordarea exclusivă a problematicii satului autohton încântă spiritul citadin. Marii creatori unifică diferențele specifice într-o suprastructură psihomentală comună: conștiința apartenenței la un singur popor cu traiectoria lui sinuoasă, dar constantă în istorie. **Poeții ardeleni deschid imaginarul poetic către rădăcinile ființei noastre.** Ei ne fac solidari peste vreme cu cei care au luptat să stăpânească pământul pe care îl muncesc, care au pierit în 1877 ca să ne recăpătăm suveranitatea, sau cu cei care au făurit, în etape distincte, statul român modern. Poezia socială este una a **revigorării solidarității între generații**, sentiment fără de care continuitatea existențială a unei națiuni nu se poate proba. Asfel, creația socială urcă semnificația evenimentului imediat **de la particular la general** și face trecerea de la istoria produsă în mod concret la **un model istoric** dincolo de contingent, transpus în forme lirice care nu îmbătrânesc, dacă respectă legile artei adevărate.

La moartea celui care a exprimat, în versurile sale *„jalea unei lumi"*, Tudor Vianu sublinia (în 1938) modestia în asumarea efortului creator, discreția păstrată asupra vieții personale, tăria crezului social și artistic (trăsături la fel de potrivite și personalității lui George Coșbuc): *„Acel care a vorbit pentru mase întinse de muritori nu s-a zugrăvit pe sine nici cât acei meșteri care pictau în colțul cel mai ascuns al operei pe care o întocmeau, chipul lor modest. Urechea cea mai atentă și cea mai iscusită nu va putea lămuri, în aceste bărbătești și dureroase cântece ale tuturor, suspinul personal al cântărețului" (Studii și portrete literare).*

Dimensiunea socială a poeziei lui Tudor Arghezi se vădește în ciclurile *1907 — Peizaje* (din 1955) și *Cântare omului* (din 1956), acesta din urmă formând o viziune unitară asupra forțelor prometeice ale omului (o „sociogonie" în spiritul poemelor iluministe și romantice, după aprecierea lui T. Vianu), iar cel dintâi reconstituind, într-o succesiune de pamflete și cronici rimate, evenimentul din 1907. Sunt patruzeci de texte, care continuă atmosfera *Florilor de mucigai* prin notația realistă, limbajul frust, violența negației unei stări intolerabile. Lirismul și sarcasmul conviețuiesc în tablourile sociale descrise cu o mânie biblică. Poetul ia pătimaș apărarea țărănimii și abate asupra ciocoilor blesteme ca în Vechiul Testament, proferând anatema asupra cetăților corupte: *„Nu mai rămâie piatră pe piatră, grinzi în grinzi,/Și cadă și Tăria în țăndări de oglinzi" (Răzvrătitul). Cântare omului* reunește treizeci de poeme robuste pe tema creației, în care ființa solitară descoperă limbajul, nevoia solidarității interumane și se socializează în comunități civilizatoare. Epopeea devenirii omenești a preocupat **spiritele totale**, fie pe cele istorice (J. Michelet, E. Quinet), fie pe cele poetice (V. Hugo, A. de Vigny, M. Eminescu etc.). T. Arghezi a închinat un imn condiției umane în univers, dar fără suflul mistic ori grandoarea vizionară a romanticilor, precum V. Hugo (în *Legenda secolelor)* ori M. Eminescu (în *Memento mori)*.

Lirica socială contemporană este ilustrată printr-o mare diversitate de modalități lirice: Nicolae Labiș trăiește experiențe traumatizante (războiul, foametea), care îl smulg prematur copilăriei, plasându-l în mijlocul *„luptei cu inerția"* sistemelor anacronice, înlocuite de utopia comunistă. Neomoderniștii se circumscriu unor orientări estetice distincte, dintre care — pentru tema sintetică propusă — remarcăm „generația fără dascăli", în accepția liderului de opinie al revistei „Albatros", Geo Dumitrescu. Alături de el, expresionistul Ion Caraion și tradiționalistul Aron Cotruș sunt **poeții revoltei** împotriva războiului și, mai ales, împotriva aberației comuniste, care le-a sacrificat ani de viață liberă și de carieră literară (cazul tragic al lui Caraion), ori i-a condamnat definitiv la exil (situația lui Aron Cotruș). Destinul lor este exponențial pentru generațiile pe care le reprezintă și care, în ciuda interdicțiilor și a încarcerării politice, instituie **o poetică a refuzului** de a se abstrage din realitatea istorică, scriind o poezie sarcastică și incriminatoare în raport cu evenimentele traversate, dar și una de solidaritate cu suferința colectivă.

Ca o formă de terapie spirituală, modelul liric propus de „Albatros" este și o poezie ludică, de **parodiere intenționată a temelor grave**, care se regăsește, apoi, în creația lui Marin Sorescu, a lui Mircea Dinescu și în opera generației „optzeciștilor", desolemnizând atât limbajul, cât și temele poetice. Dacă acești autori contemporani, de la Geo Dumitrescu la Mircea Cărtărescu, coboară sfera liricului la nivelul notației prozaice și, implicit, pe aceea a socialului la dimensiunea grotescului sau a derizoriului, Adrian Păunescu resuscitează gravitatea tematicii sociale, coroborate cu exaltarea ruralismului și a etnicului, din păcate într-un stil excesiv oracular și grandilocvent. Poeții români, indiferent de formația lor intelectual-culturală, de gândirea istorică și politică, sau doctrina estetică îmbrățișată, sunt — în majoritate — **spirite angajate** pe tărâm social, integrând cu naturalețe problematica realității trăite concret în sfera liricii.

Limbă și comunicare
Tehnici discursive

Funcția conativă a limbajului

Comunicarea interpersonală este procesul de transmitere a unui mesaj de la un emițător către un destinatar, folosind drept cod specific limbajul, cu o anumită intenționalitate. Lingvistul Roman Jakobson distinge, în procesul comunicării verbale, șase factori constitutivi: **emițător**, **destinatar**, **mesaj**, **context**, **cod**, **contact**, fiecare determinând o anumită funcție a limbajului, și anume: **funcția emotivă** (**expresivă**), **conativă**, **poetică**, **referențială**, **metalingvistică** și **fatică**. De remarcat că funcțiile **poetică** și **metalingvistică** sunt caracteristice numai comunicării verbale. Comunicarea interpersonală nu este o activitate unidirecțională (dinspre emițător către destinatar), nici liniară (ca expresie a unei relații de tip cauză–efect), manifestările fiecăruia dintre cei doi poli (emitere și receptare) aflându-se într-o strânsă interdependență. Acest mod de comunicare nu are exclusiv funcția de transmitere de informații, destinatarii interacțiunii verbale sunt **direcți** și **indirecți**, iar fiecărui conținut i se asociază transmiterea unei anumite intenții (vizibile, ambigue, deghizate), care nu îmbracă întotdeauna forme directe de expresie. Comunicarea interpersonală este și un mijloc de a instaura și menține relații de bunăvoință între participanții la actul vorbirii, asigurând un anumit echilibru social. Totodată, aceasta implică un grad de risc datorat atât posibilității de eșec în planul transmiterii de informație, cât și unei receptări negative a mesajului care să provoace efecte pe măsură în plan social. Comunicarea verbală este dependentă și de **situația în care se produce** (rolul îndeplinit de fiecare participant, locul și momentul în care se desfășoară aceasta). Interacțiunea comunicativă utilizează, în primul rând, **mijloacele lingvistice** de codaj, la care se adaugă și **mijloacele extralingvistice** (nonverbale și/sau paraverbale).

Funcția conativă (**persuasivă** sau **retorică**) orientează enunțul către destinatar (receptor). Toate stilurile funcționale acordă o atenție deosebită receptării mesajului, dar în **varianta juridic-administrativă**, funcția conativă este esențială, pentru că oferă publicului informații stricte și sigure asupra unor situații de interes general. Expresia gramaticală a funcției conative este marcată de persoana a II-a la pronume și la verb, de vocativ la substantiv și de imperativ la verb; intonația exclamativă/interogativă caracterizează enunțurile a căror funcție primordială este centrată asupra receptorului: *Ascultă-mă! De ce nu mă crezi?* Disociem între: a) **formele directe ale adresării**, ai cărei indici verbali de identificare a destinatarului sunt: vocativele și apelativele în limba literară/populară, formele pronominale și verbale în adresarea nemijlocită, imperativul și modurile sinonimice cu acesta din limba vorbită (indicativul prezent și viitor, conjunctivul: ***Faci** cum iți spun! **Vei face** ce trebuie! **Să faci** cum ți s-a cerut!*); b) **forme indirecte ale adresării**: vorbirea aluzivă, eufemismul, perifraza, atenuația (sau litota). Cea dintâi este legată de figura de gândire bazată pe analogie, numită **aluzie**, prin care un cuvânt (sau un fragment de enunț) este folosit pentru a se evoca ori sugera, în variate forme, o realitate sau un eveniment cu semnificație general-abstractă. Scopul aluziv este evitarea, în formularea enunțului, a unui eventual pericol, a unei precizii exagerate, a caracterului vulgar (chiar obscen uneori) al exprimării; în schimb, aluzia stabilește o legătură de ordin livresc, o concretizare a abstracțiunilor, ori un paralelism situațional: versul *„Preot **deșteptării** noastre, semnelor vremii, profet”* (Mihai Eminescu — *Epigonii)* conține **aluzia apreciativă** la poemul lui Andrei Mureșanu *Un răsunet*, devenit imn național al românilor *(Deșteaptă-te, române...)*; *Se crede un al doilea **Einstein**!* Este o aluzie depreciativă (parodică) la adresa cuiva care se iluzionează a fi un geniu în fizică. Apropiată uneori de perifraza literară, având, de regulă, o funcție evocatoare și adesea eufemistică, aluzia este de mai multe feluri și poate fi realizată în combinație cu alte figuri de stil: **aluzia mitologică** (cu valoare parodică): *„**Apolo**-i profesor de mandolină,/Pan lecții dă de limbile moderne”* (T. Arghezi); **aluzia istorică**: *„Mama, în slăbiciunea ei pentru mine, ajunsese a crede că am să ies un al doilea **Cucuzel**, podoaba creștinității, care scotea lacrimi din orice inimă împietrită, aduna lumea de pe lume în pustiul codrilor și veselea întreaga făptură cu viersul său”* (I. Creangă) — aluzie la celebrul dascăl și compozitor de muzică religioasă bizantină; **aluzia biblică** (**religioasă**): *„Însuși domnul naturei zisese altădată/Că pentr-un drept el iartă **Gomora** vinovată”* (Grigore Alexandrescu) — aluzie la distrugerea cetăților biblice decăzute moral, Sodoma și Gomora.

Eufemismul este procedeul lexical constând în atenuarea expresiei unei idei prin substituire sau perifrază; în retorică, defineşte figura de gândire bazată pe acest procedeu: *Filmul n-a fost rău; Omul acesta nu e lipsit de calităţi*. Este utilizat frecvent pentru evitarea unor expresii jignitoare, crude, impudice sau triviale: a adormi, „a se odihni", „a se duce într-o lume mai bună" (pentru „a muri"); „nevăzători" (pentru „orbi"), „handicapaţi" (pentru cei cu deficienţe), „rromi" (în loc de „ţigani"), „afro-americani" (în loc de „negri") etc. Ca să nu contravină unor tabú-uri fixate în timp, eufemismul recurge la **antifrază**, sugerând (şi atenuând implicit) înţelesul real al unui cuvânt prin **sensul** lui **antonimic**: de exemplu, în Antichitatea greacă, numele unor divinităţi malefice, *Eriniile* /*„furii răzbunătoare"*) a fost substituit prin *Eumenide* (*„spirite binevoitoare")*; în folclorul românesc, *Ielelor* („zâne rele") li s-a spus *„Frumoasele"*, iar dracului — *„Cel-de-pe-comoară"* etc.

Perifraza este procedeul lingvistic prin care un termen unic este substituit cu o secvenţă de cuvinte sau cu o locuţiune; există şi figură de stil bazată pe acest procedeu: *cetatea eternă* („Roma"), *oglindă albastră* („lacul"), *Ucigă-l crucea/toaca!* („diavolul"), *Ducă-se-pe-pustii!* („boala numită epilepsie, ori anularea efectelor demonice asupra omului) etc. Perifrazele se clasifică în: a) **gramaticale** (formele perifrastice de exprimare a timpului, modului, aspectului verbal); b) **tabuurile** (înlocuirile unor nume de obiecte, noţiuni, persoane care, din pricina unor interdicţii variate, nu se pot utiliza); c) **literare sau poetice** (constând în evitarea unui cuvânt în scopuri expresive, eufemistice sau ornate). Funcţia **perifrazei literare** este expresivă, fie cu rol **eufemistic** („şi-n jurul nostru umbla Ancuţa cealaltă, mama acesteia, care şi ea s-a dus într-o lume mai puţin veselă", M. Sadoveanu — „a murit"), fie cu **rol metaforic** (*„Al vieţii vis de aur"* — [„iubirea"] ca un fulger, ca o clipă-i...", M. Eminescu). **Aluzia** poate fi şi ea interpretată ca o formă de perifrază: *Învingătorul lui Napoleon* — „ducele de Wellington". Perifraza (care ţine locul unui cuvânt) nu trebuie confundată cu **parafraza** (care este un comentariu, o dezvoltare a unei idei, noţiuni, sau chiar a unui enunţ). Există şi **perifrază gramaticală** cu rol stilistic: *„Părea că printre nouri **s-a fost deschis-o** poartă..."* (M. Eminescu) — unde perfectul perifrastic verbal (supracompus) are valoare impersonală şi arhaică.

Atenuaţia ca figură de gândire înrudită cu eufemismul, constă într-o exprimare reticentă a unei idei: *Nu e chiar aşa de neştiutor, pe cât vrea să pară!* Aceasta se realizează de obicei prin negarea contrariului unei idei: *N-a trecut mult* (deci, a trecut puţin timp); *Nu e un laş* (prin urmare, e curajos); *N-are o idee prea rea despre sine* (aşadar, are o părere bună).

Toate sunt **forme disimulative** ale intenţiei reale a emiţătorului în procesul comunicării (*Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1997).

Exerciţii. Aplicaţii

1. Realizaţi o discuţie (pe o temă aleasă) şi identificaţi, în funcţie de scopurile urmărite, intenţiile (vizibile, ambigue şi deghizate) ale participanţilor la relaţia interpersonală.
2. Selectaţi două fragmente dialogice (din opere deja studiate în clasele a XI-a şi a XII-a), în care să analizaţi interacţiunea comunicativă dintre personaje, realizată atât prin mijloace lingvistice, cât şi extralingvistice (nonverbale şi/sau paraverbale).
3. Funcţia conativă se centrează asupra receptorului (în acest caz, fiind cititorul de poezie); analizaţi (pe textele lirice din manual) cum se particularizează funcţia persuasivă într-o poezie de natură, de iubire sau într-una socială.
4. În aceleaşi texte lirice alese, urmăriţi felul cum se corelează funcţia conativă cu cea poetică (dominantă în operele literare), care se concentrează asupra mesajului artistic al acestora.
5. Explicaţi cuvintele subliniate din versurile: *„**Parnasul** şi **Olimpul** cu fală se priviră/Când flotele barbare zdrobite le zăriră"* (Grigore Alexandrescu), aluzie mitologică; *„**Pavel din Tars** 'e-acum zaraf sărac/Şi **Chrisostom** băiat de prăvălie"* (Tudor Arghezi), aluzie mitologică; analizaţi eufemismele din versurile: *„Izbânzile cui **n-au căzut**?/Şi inima cui **n-a tăcut**? Ah! **luntrele toate spre-apus**/Un val aherontic le-a dus!"* (Lucian Blaga); găsiţi exemple poetice de perifraze şi de atenuaţii şi explicaţi efectele lor în plan literar.



Bianca Helen Podea, *Fetiţă*

Capitolul al IV-lea

Dimensiuni ale esteticii și criticii într-o evoluție a conceptelor literare

- Specificul național. Embleme și definiții
- Critica — „un vis al inteligenței libere”
  Titu Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*
- Literatura și spiritul veacului
  E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*
- Impresionismul constructiv. Modelul criticii creatoare
  G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, *Sensul clasicismului*
- Justificarea morală a criticii
  Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*
- Critica stabilizatoare
  Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, *Întoarcerea autorului*
- Liberalismul conștiinței
  Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*



Liviu Brezeanu, *Receptacul*

Specificul național. Embleme și definiții

Sistematizări, sinteze, conexiuni

Citate semnificative

Încât privește originalitatea ideilor, frumusețea expresiilor și calitățile lor poetice, oricine poate mărturisi, că atât horele din Moldova cât și cele din Transilvania, din Bucovina și din Valahia, sunt vrednice surori ale baladelor. Geniul poporului român, fie din orice provincie, este pretutindene bogat de poetice comori.

Vasile Alecsandri,
Românii și poezia lor, 1849

Nu originea face pe un popor să fie trainic, ci munca lui proprie, fie cu mâna, fie cu mintea.

Mihai Eminescu,
Despre caracterul național, 1880

Lucrarea ce un mare artist ca Eminescu o lasă este, cu toate calitățile și defectele ei, ceva sfânt, fiindcă-n ea se întrupează pipăit, și pentru o viață mai durabilă decât chiar a neamului său întreg, gândiri și simțiri de veacuri ale acestuia...

I.L. Caragiale,
în vol. **Note și schițe**, 1892

Desigur, dacă scriitorul are talent și suflet înalt, îl vom aprecia. Vom fi mai mulțumiți însă când acest talent va servi pentru expresia unui înalt suflet românesc și mai ales când acest suflet se va îmbrăca în haină românească...

G. Ibrăileanu,
Scriitori și curente, 1906

„Nu românizarea noastră feroce, întru vegetalul etnografic, ci continua noastră umanizare întru sublimul uman va crea suprema splendoare a culturii creatoare românești", avertiza, de la catedră, Vasile Pârvan, în deschiderea cursului de istorie națională la Universitatea din Cluj. Era în 1920, la puțin timp după realizarea idealului național: România Mare. Profesorul făcea totodată o disociere importantă între **etnografic** și **cultural**: *„Culturalul e mereu schimbător în rafinata evoluție spre cât mai complex a ideilor creatoare. Etnograficul e perpetuu stabil, pe baza celui mai minuțios tradiționalism"*. Dezbaterile și controversele pe marginea **specificului național** se înmulțesc progresiv abia după împlinirea și consolidarea, prin Marea Unire, a națiunii; dacă specificul este, prin natura lui, vechi, națiunea este, prin forța împrejurărilor istorice, relativ nouă, închegată în urma prăbușirii marilor imperii vecine. Până să devină o **temă** culturală, asupra căreia se poate discuta critic, relaxat și nuanțat, specificul românesc a însemnat o lungă luptă, purtată cu sacrificii grele timp de secole.

Cronicarii și apoi cărturarii Școlii Ardelene sunt repere importante în această luptă de afirmare a unor adevăruri și, implicit, a unor drepturi istorice. Datorită lor, descendența latină a limbii române și unitatea de limbă a românilor separați arbitrar au devenit puncte de rezistență și coagulare în discursul patriotic, precum și în acțiunea politică propriu-zisă. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cultura constituie mijlocul ideal de afirmare a legitimității noastre. Omul de litere este, vrând-nevrând, și lingvist, și istoric, și politician: tot atâtea fațete ale vechii și fundamentalei probleme. În epoca pașoptistă, idealul revoluționar (ieșit din mantaua nobilă a romantismului european) se conjugă, pentru români, cu idealul național. Folclorul, istoria, tradițiile sunt însuflețite, vitalizate prin efortul generos al intelectualilor, și folosite ca argumente decisive pentru a contura și delimita specificitatea noastră. **Vechiul** nu e numai o achiziție sedimentată, un **strat**, ci și un factor propulsor al **noului**. Cele două direcții bifurcate ulterior în cultura română (cea **organicistă** și cea **raționalistă**) coexistă, de asemenea, într-un același demers constructiv. Gh. Asachi și Alecsandri, Kogălniceanu și Alecu Russo sunt — cu personalitățile și convingerile lor atât de diferite — reprezentativi pentru acest moment de **convergență** asumată. **Individualul** se înscrie, benevol, în logica **instituționalului**, pentru ca acesta, la rândul lui, să poată fi integrat în proiectul **național**.

„Dacia literară" își propune, la 1840, să fie *„un repertoriu general al literaturei românești"*, scopul esențial fiind ca *„românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți"*. În programul cultural-național încep să fie implicate și amendamentele, rezervele critice: pentru Kogălniceanu, *„dorul imitației"* este o *„manie primejdioasă"*, care *„omoară în noi duhul național"*. Spiritul (auto)critic reprezintă un indiciu al „maturizării", al **istoricizării** problemei. Când o cultură, chiar

născândă, are capacitatea de a se analiza cu obiectivitate și a-și înregistra erorile, ea atinge o treaptă superioară. Abia mai târziu, se va ajunge la accente de violentă autonegație, expresie fie a unei anumite modalități stilistice (cazul Cioran), fie a unei bizare tendințe a românilor de a se denigra cu voluptate, cu și fără temei.

Deocamdată, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, momentul „Junimea" este unul disociator și limpezitor, temperând critic entuziasmele pașoptiste pentru a crea, pe baze autonom-estetice, o direcție nouă în cultura română. Articolul lui Maiorescu **Literatura română și străinătatea** (1882) notează, cu evidenta satisfacție a criticului, câteva din rezultatele palpabile ale acestei orientări. Prin *„măsura estetică"*, pe de o parte, și prin *„originalitatea națională"*, pe de alta, literatura noastră începe să fie apreciată în Europa, căci *„orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută, și îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei"*. Recunoaștem aici, **avant la lettre**, acea *„umanizare întru sublimul uman"* și generalizare simbolică a etnograficului (prin elementul cultural) la care va face apel, în 1920, Vasile Pârvan. Este o mișcare în doi timpi: mai întâi, conștiința națională și națiunea însăși se constituie prin delimitare, autonomie și, finalmente, independență (iar cultura însoțește și apără acest trudnic proces). Apoi însă, o dată configurate, valorile naționalității românești și emblemele specificului nostru trebuie să se **deschidă** către cele ale altor popoare. Izolarea totală, desprinderea de circuitele și fluxurile universale le-ar sustrage din timp, rezervându-le postura unor exponate de muzeu. Este eroarea, involuntară, a sămănătorismului, cu toate proiecțiile fabuloasei erudiții a lui N. Iorga: idealizarea țăranului român, la începutul secolului al XX-lea, îl transformă, inevitabil, într-un fel de element de decor, extrăgându-l tocmai din istoria pe care el ar trebui să o susțină. Mult mai adecvat realității este programul mișcării poporaniste: C. Stere și G. Ibrăileanu deschid larg ochii tocmai asupra vieții grele a țăranilor noștri și încearcă din răsputeri să o schimbe. Cu Iorga, specificul național devine un factor unitar și se exprimă printr-o ideologie; la Ibrăileanu, el este subdiferențiat, în funcție de provinciile istorice: literatura din Moldova și cea din Transilvania au alte caractere decât cele ale literaturii muntenești. Pe de altă parte, însă, teoreticianul „Vieții românești" vede în „românesc" un element axiologic suplimentar. Ca și titlul „Daciei literare", cel al „Vieții românești" este, deci, simbolic, elocvent.



Nicolae Grigorescu, *Țărancă în fața vetrei*

Dacă m-aș întreba ce este mai bine de făcut, aș zice: cel dintâi lucru de consultat e instinctul neamului [...] Această politică instinctivă nu este o amețeală, nu este o greșeală; nu, domnilor, ea este bazată pe un fapt primordial, tot atât de primordial ca și dreptul la viață. Fiecare popor are dreptul să-și trăiască viața lui, să și-o trăiască întreagă, cu toți ai lui [...] În sufletul românilor stă scris cu litere de foc – Ardealul — și unitatea națională.

Take Ionescu,
Politica instinctului național,
discurs parlamentar,
decembrie 1915

„Țară" înseamnă, fără nici un alt adaos, pământ românesc liber, în toată întinderea lui și cu tot sacrul drept care se cuprinde în el. O „țară" îngustată prin violența străinului, care, astăzi, de la sine s-a refăcut în vechile hotare prin acea elasticitate de spirit care e unul din marile elemente ale vitalității unui popor. Și de aceea „a muri pentru țară" a fost cea mai înaltă datorie pentru generațiile care, apărând-o, au închis ochii înainte de vreme.

Nicolae Iorga,
Înțelesul cuvântului de „țară",
1937

Românul este muncitor și mai ales îndelung răbdător la suferințele muncii. Cu toate acestea, el nu este deprins cu o tehnică de muncă riguroasă. Adeseori muncește, jucându-se. Sărăcia care nu l-a părăsit niciodată n-a făcut din el un om econom. Rar risipitor cu timpul și cu materia de lucru, mai mult ca românul.

C. Rădulescu-Motru,
Românismul, 1939

Echilibrul nostru sufletesc se cheamă ***adaptabilitate****. Prin el ne deosebim de toată lumea Orientului, dar și de cea a Apusului. Există în caracterul nostru accese de lene, de plictiseală, de îndurare, de răbdare excesivă care ne împiedică de a fi occidentali. Pe de altă parte găsim în noi inițiative, [...] o vioiciune în a pricepe imediat mecanismul unei noutăți, o agerime în a nu fi dezorientați și nici intimidați în fața neprevăzutului, care ne îndepărtează cu mult de apatia indolentă a Orientului.*

Mihai Ralea,
Fenomenul românesc, 1943

Sensibilitatea românească, de câte ori se află în contact cu împrejurări care contravin la ceea ce este statornicit de generații sau legea eternă, naște umorul. E însă un umor filozofic, mângâietor și oarecum curativ.

Vladimir Streinu,
Constante spirituale românești, 1966

Specificul național începe să fie tot mai **particularizat** de viziunile și de sistemele personale ale celor care îl discută și îl definesc. În epoca interbelică (epocă de stabilitate, între hotarele României Mari), se ajunge la o veritabilă centrifugă. Într-un fel este văzută problema de către E. Lovinescu, teoreticianul sincronismului (etnicul nu suplinește și nu îmbunătățește esteticul), într-altul de către N. Crainic, ideologul „gândirismului" (cu accent pe ortodoxism și pe „mitul sângelui", cu ruperea de valorile Occidentului). Într-un fel gândește Blaga (fenomenul etnic e pre-determinat de o matrice stilistică, datele spiritualității românești fiind configurate de un *„anume ondulat orizont spațial, cel mioritic, și la fel (de) un orizont de avansare legănată în timp" — Trilogia culturii)*; cu totul altfel judecă avangardiștii (pentru care **românescul** înseamnă o închidere și, deci, **centrul** se mută dinspre înlăuntru înspre exterior, de la Moineștiul natal la Zürichul de destinație al lui Tzara). Pasionantele sau numai zgomotoasele polemici interbelice, postbelice și postrevoluționare — între tradiționaliști și moderniști, între adepții specificului rural și cei ai vitezei de dezvoltare urbană, între ortodoxism și raționalism, între partizanii Occidentului și cei ai Orientului, între europenism și autohtonism, cu subvarianta exagerată a **protocronismului** ulterior, între demitizanți și organiciști etc. — exprimă, prin larga diversitate a opțiunilor posibile, dimensiunile (în lărgime și în profunzime) ale acestei probleme de autoanaliză, diagnosticare și evaluare românească.

Specificul național nu este imuabil, fixat **in aeternum**; **el se exprimă**, într-adevăr, **modelator în istoria noastră**, dar o și „filtrează", o decantează, făcând o medie și o sinteză din marile ei evenimente și tendințe. Îi conferă adâncime; reciproc, istoria contribuie într-o anumită măsură la transformarea, la înnoirea specificului național. Mulți alți autori s-au aplecat asupra temei, tratând-o sistematic (D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, 1907; C. Rădulescu-Motru, *Etnicul românesc*, 1942; Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, 1943), sau integrând-o în cuprinsuri eterogene (Camil Petrescu, *Suflet național*, în *Teze și antiteze*, 1936; G. Călinescu, *Specificul național*, capitol final în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Tudor Vianu, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, 1959; Vladimir Streinu, *Constante spirituale românești*, 1966). Se observă cum „explicarea" specificului național se face și printr-un ideal „intermediar": literatura română însăși, cu diferențierea pe care marii ei scriitori reușesc să o aducă. **Specifice** în cel mai înalt grad sunt **valorile** românești.

Eminescu este poetul nostru **național**, dar nu fiindcă lirica sa este patriotică (așa este numai un segment al ei), ci pentru că este cel mai mare poet român, oferit nouă înșine și lumii întregi.



Constantin Lecca, Uciderea lui Mihai Viteazul

Bibliografie

- x x x, ***Dreptul la memorie***, în lectura lui Iordan Chimet, vol. I (Cuvintele fundamentale și Miturile); vol. II (Intrarea în Lumea Modernă); vol. III (Dialog despre identitatea românească); vol. IV (Certitudini, îndoieli, confruntări), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992–1993.
- x x x, ***Aesthesis carpato-dunărean***, antologie, postfață și bibliografie de Florin Mihăilescu, Editura Minerva, București, 1981.
- Ioan Adam, ***Panteon regăsit. O galerie ilustrată a oamenilor politici români***, Editura Gramar, București, 2000.

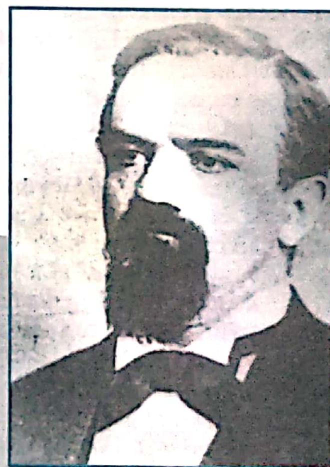
Critica — „un vis al inteligenței libere”

Titu Maiorescu

În contra direcției de astăzi în cultura română (1868)
(fragmente)

Înainte de a avea partid politic, care să simță trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am depretiat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea Academică Română, cu secțiunea filologică, cu secțiunea istorico-arheologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea Academiei. Înainte de a avea artiști trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național — și am depretiat și falsificat toate aceste forme de cultură. În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură română, și cu obolul cel din urmă îl silim să ne plătească pictorii și muzicanții noștri, academicianii și atenianii din București, premiile literare și științifice de pretutindenea, și din recunoștință cel puțin nu-i producem nici o singură lucrare care să înalțe inima și să-l facă să uite pentru moment mizeria de toate zilele. Ca să mai trăim în modul acesta este cu neputință [...]

Forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimicește un mijloc puternic de cultură. Și prin urmare vom zice: este mai bine să nu facem o școală deloc decât să facem o școală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decât să o facem lipsită de arta frumoasă.



Coordonate ale vieții și operei

Titu Maiorescu s-a născut la 15 februarie 1840, la Craiova, având însă ascendență ardeleană. Și-a început studiile secundare la Brașov, continuându-le, cu o bursă a Episcopiei Blajului, la Institutul „Theresianum” din Viena. Absolvă în 1858, ca șef de promoție, remarcându-se printr-o extraordinară voință de autoconstrucție intelectuală și morală. Din 1855, ține un jurnal intim, ***Însemnări zilnice***, care se va întinde pe decenii întregi (și care va fi publicat postum, între 1937 și 1943). Urmează cursurile Facultății de Filozofie din Berlin (1858–1859), apoi pe ale celei din Giessen, unde își ia doctoratul în filozofie „magna cum laude” (1859).

Primul articol în românește este publicat în același an. Pleacă la Paris, ca bursier al Eforiei Școalelor, și obține licența în Litere și în Drept

▸▸▸



(1860-1861), publicând o primă lucrare filozofică, ***Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*** („Ceva filozofie în formă populară", 1860). În noiembrie 1861, se întoarce definitiv în țară, devenind magistrat și apoi procuror în București, director al Colegiului Național și al Internatului din Iași, profesor de istorie la Universitatea din Iași, decan al Facultății de Litere, în fine, rector al Universității ieșene și director al Școlii Normale „Vasile Lupu".

Fondează societatea „Junimea" (1865), cu organul ei de presă, „Convorbiri literare" (1867), dedicându-se unei remarcabile activități de organizator și promotor al culturii.

O nouă direcție în cultura română se naște prin efortul său, Maiorescu contribuind decisiv la năruirea celei vechi, prin articole și studii ce vor intra în primul volum de ***Critice*** (1874): ***Despre scrierea limbei române*** (1866), ***O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*** (1867), ***Limba română în jurnalele din Austria*** (1868), ***În contra direcției de astăzi în cultura română*** (1868), ***Direcția nouă în poezia și proza română*** (1871—1872), ***Beția de cuvinte*** (1873), ***Răspunsurile „Revistei contimporane"*** (1873). Manualul ***Logica*** (1876) va număra șapte ediții până în 1919. Alte studii: ***Literatura română și străinătatea*** (1882), ***Comediile dlui I.L. Caragiale*** (1885), ***Poeți și critici*** (1886), ***În lături!*** (1886), ***Eminescu și poeziile lui*** (1889). În 1883, criticul editase volumul de ***Poesii*** al lui Eminescu. Noi polemici, antologice, sunt ***Contraziceri?*** (1892) și ***Oratori, retori și limbuți*** (1902). De mare rezonanță sunt și raportul academic pe marginea operei lui Octavian Goga (1906) și ***În chestia poeziei populare***, răspunsul la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu (1909). O nouă ediție a ***Criticelor***, augmentată în trei volume, apare în 1892, în timp ce opera oratorică va fi cuprinsă în cinci volume de ***Discursuri parlamentare*** (1897–1915). După o viață plină de conflicte, dar și de onoruri și demnități (membru al Societății



Abordarea textului în clasă

- Cum explicați propoziția lui Maiorescu potrivit căreia *„Singura clasă reală la noi este țăranul român"*? Analizați modul în care criticul ajunge la această afirmație.
- Care este principala figură retorică utilizată în text de către autorul lui? Explicați efectele acesteia la nivel semantic și formal.
- Cum vi se pare tabloul epocii, așa cum este desenat de Maiorescu: „exagerat" sau „realist"? Argumentați-vă punctul de vedere.

Repere de interpretare

În 1837, Ion Heliade Rădulescu lansează un îndemn (adesea citat, ulterior) către scriitorii din Principate: *„Nu e vremea de critică, copii, e vremea de scris, și scriți cât veți putea și cum veți putea!"*. Fraza, patriotic-imperativă, caracterizează o întreagă epocă, în care cultura națională, **in statu nascendi**, are mai mult idealuri generoase decât realizări propriu-zise. **Fondul** este de entuziasm (revoluționar, libertar, național), iar **formele** îl exprimă fidel. Importantă este cantitatea producțiilor culturale, nu calitatea lor; esențial este că se scrie, nu cum se scrie. Ceea ce este de înțeles la 1837 nu mai are, însă, justificare după trei decenii, în care au loc Revoluția pașoptistă, Unirea Principatelor sub Cuza și apoi înscăunarea lui Carol I: treizeci de ani, în care societatea românească se maturizează, se împlinește și se stabilizează în matca unei existențe autonome.

O nouă epocă se naște, se intră într-un nou ciclu istoric: și acesta reclamă principii și criterii adecvate. Stabilizarea înseamnă evoluție, nu revoluție, creștere organică, iar nu salturi bruște, conservatorism, nu liberalism. Primii termeni îl definesc pe Maiorescu; și, reciproc, el îi fixează, îi accentuează și îi organizează riguros, pentru a se ridica *„în contra direcției de astăzi în cultura română"* (o direcție stabilită în virtutea vechilor principii, mai laxe), împotriva confuziilor de planuri și a *„beției de cuvinte"*, împotriva *„formelor fără fond"*, a **neadevărului**. Privind lucrurile retrospectiv, mentorul „Junimii" apare ca un **spiritus rector** al întregii epoci: un spirit legiferator, normativ, limpezitor. În articolul publicat în 1868, se observă nu doar coerența și logica strânsă a argumentației, erudiția bine și exact folosită, dar și un ton apodictic — expresie verbală a unei înalte autorități morale și profesionale.

Reproducând „obiecția" adusă de revista „Transilvania", criticul dă impresia că o citează, o arată pentru a ne minuna cu toții (contemporani și posteritate) de o atare șubrezenie profesională: *„este o «pieptenare de babă» dacă în anul 1868 îi cerem gramatică, stil și ortografie!"*. Patriotismul nu mai poate scuza lipsa de consistență, semi-adevărurile până atunci tolerate, simpla **cantitate** a producțiilor și instituțiilor culturale menite să-l servească. Epoca s-a schimbat sau, mai bine zis, trebuie să se schimbe: la temelia tuturor formelor de manifestare a culturii și civilizației românești, la fundamentul naționalității înseși, Titu Maiorescu așază **adevărul**. Eminescu l-a definit, memorabil, pe mentorul „Junimii" pornind tocmai de la acest termen: *„Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după câte știm noi, naționalitatea în marginile adevărului. Mai concret: ceea*

ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i injust nu devine bun prin aceea că-i național; ceea ce-i urât nu devine frumos, prin aceea că-i național; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național." Și Maiorescu apără, cu argumente și foarte elocvent, adevărul **istoric**, **științific** ori **estetic** — după caz. Într-un excurs în istoria românească, el demontează exagerarea istorică a lui Petru Maior (care susținea ipoteza dispariției dacilor), exagerările etimologiste din *Lexiconul de la Buda* (pentru a „dovedi" originea pur latinească a românilor) și, în fine, exagerările filologice ale lui August Treboniu-Laurian (pentru a „demonstra" puritatea romanică a limbii noastre). După care, criticul își întoarce privirile către prezent, generalizând și aplicând întregii societăți românești a timpului un „diagnostic" devenit faimos: **forme fără fond**. Am luat de la marile culturi apusene *„numai lustrul dinafară"*; ne-am încântat de **efecte**, fără a pătrunde până la **cauze**; am imitat doar *„formele de deasupra"*, *„fundamentele istorice mai adânci"* rămânându-ne străine. S-a ajuns astfel la un contrast (chiar la o ruptură) între ceea ce pretindem că reprezentăm și ceea ce suntem cu adevărat, între **aparență** și **esență**. Formele, lipsite de fundament, se vor discredita de la sine; pentru a preîntâmpina acest lucru, tânărul critic propune o soluție radicală, chirurgicală: mai întâi, descurajarea mediocrităților de la participarea la viața publică; apoi (operațiune mult mai dureroasă), extirparea tuturor formelor instituționale, a școlilor și a pinacotecilor, a asociațiilor și academiilor născute prin imitație, iar nu prin naștere organică.

Soluția este, totuși, excesivă, de un radicalism ce nu poate ameliora situația. Eliminând instituțiile culturale și educative, cum și unde se va putea manifesta și exprima **fondul** vizat de Maiorescu? O școală fără un învățământ de calitate este, într-adevăr, o formă pernicioasă; dar învățământ fără școală, fără profesori, fără manuale, fără întregul cadru instituțional, este o imposibilitate. Existența oricărei forme e posibilă prin preexistența unui fond; nu există, de fapt, forme perfect vidate de un conținut. Acțiunea critică maioresciană (ce ia, în finalul articolului, un curs de-a dreptul... revoluționar) va ajuta ea însăși, în întregul său, la clarificarea și sedimentarea unui fond autohton. Critica adusă prezentului istoric și cultural va contribui decisiv la **edificarea** acestuia, printr-un fel de autoreglare a societății.

Epoca „suportă" și articolele incendiare ale lui Eminescu, și comediile lui Caragiale care satirizează formele fără fond, definindu-se tocmai prin aceste mari valori ale ei, prin scriitori ce vor deveni **clasici**. Rolul fundamental al lui Maiorescu este acela de a-i da o nouă direcție, pe baze sănătoase. Autonomia esteticului, „naționalismul în marginile adevărului", moralitatea intrinsecă a artei, respingerea deopotrivă a minciunilor „patriotice" și a imitației servile devin punctele principale ale programului maiorescian. Și iată câteva dintre valorile pe care el le-a ajutat (uneori, hotărâtor) să se exprime: Eminescu, Caragiale, Slavici, Creangă.

Cu Maiorescu și datorită lui începe cultura română modernă.

Exerciții de redactare și compoziții

- Credeți că programul maiorescian este prefigurat de Mihail Kogălniceanu, pentru care *„dorul imitației"* reprezenta, la 1840, *„o manie primejdioasă"*?
- O cultură mică se poate dezvolta fără achiziții și împrumuturi din culturile mai evoluate? Argumentați, într-un scurt eseu nestructurat.
- Realizați o paralelă între criticismul eminescian (orientat către „noi, epigonii") și cel maiorescian.



Academice Române, rector al Universității București, ministru al Cultelor și Instrucțiunii publice, în trei rânduri, ministru al Justiției, de două ori, ministru de Externe, prim-ministru), Titu Maiorescu moare la 1 iulie 1917, la București.

Referințe critice

La răspântiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină: pe aici e drumul. Autoritatea lui s-a menținut și astăzi pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără moarte ale logicii, bunului simț, bunului gust, și s-a realizat într-o formă pură, fără vârstă.

E. Lovinescu,
Titu Maiorescu, 1940

Bibliografie

- E. Lovinescu, ***Titu Maiorescu***, vol. I-II, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1940.
- Nicolae Manolescu, ***Contradicția lui Maiorescu***, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Z. Ornea, ***Viața lui Titu Maiorescu***, vol. I–II, Editura Cartea Românească, București, 1986-1987.
- Liviu Rusu, ***Scrieri despre Titu Maiorescu***, Editura Cartea Românească, București, 1979.
- Tudor Vianu, ***Opere***, vol. II, Editura Minerva, București, 1972.

Literatura și spiritul veacului

E. Lovinescu



De la Maiorescu la E. Lovinescu: trepte spre autonomia criticii

Titu Maiorescu a fost obligat să depună, decenii întregi, un mare efort intelectual și moral pentru a elimina confuzia de criterii din câmpul literar și cultural românesc. *Criticele* sale, având ca material „didactic" diferite opere și autori, vizează, în fapt, ceea ce **se exprimă** prin acestea: niște stări de lucruri anacronice, anumite mentalități încă rezistente. Pentru a le remedia, actul critic se ridică la o treaptă de generalizare, la concept și la adevărul universal-valabil, constituit cu datele experienței comune, dar nereducându-se la ele. Maiorescu, înainte de a putea face efectiv critică literară, trebuie să **explice** în ce constă critica, de ce e nevoie de o autonomie a esteticului, și chiar ce reprezintă literatura și arta, în general. Evidențele, de



Istoria literaturii române contemporane
(fragmente)

Mutația valorilor estetice

Literatura trăiește și ea sub alte raporturi sau vine în conjuncțiune cu alte valori; adresându-se unui public, adică unui mediu social, căruia îi comunică și îi sugerează stări sufletești, emoții, care trec peste individ și interesează colectivitatea (ura de rasă, sentimente religioase, ura de clasă etc.), literatura are o latură socială și morală. Amestecul de valori există, incontestabil, într-o bună parte a literaturii, ce nu se prezintă totdeauna sub forma esteticului pur. Nu conjuncțiunea de valori voim să tăgăduim, ci afirmăm numai evoluția literaturii noastre în sensul primatului esteticului asupra celorlalte valori cu care intră în compoziție. În ceea ce privește eticul, stăm încă pe poziția schopenhaueriană, exprimată cu atâta constanță la noi de Maiorescu, a caracterului moral al oricărei opere de artă; există în fenomenul contemplației estetice o astfel de înălțare, de despersonalizare, de obiectivare, încât devine de la sine morală; când nu s-a făcut într-însa combustiunea tuturor elementelor operei contemplate, elemente impure și imorale considerate în sine, atunci imoralitatea operei e de natură estetică și nu etică. (...) Și pentru a reveni la scurta epocă, obiect al acestui studiu, constatăm că față de acțiunea lui Maiorescu de a desprinde esteticul cel puțin de sub tirania eticului, cele două mișcări succesive de la începutul veacului — sămănătorismul și poporanismul — reprezintă un regres în sensul primatului eticului și al etnicului în simbioza lor cu esteticul. Numai prin dispariția acestor curente, descătușarea esteticului e într-un proces de înfăptuire, ajutat nu puțin de mișcarea simbolistă.

Evoluția poeziei lirice

Poezia română debutează la începutul veacului printr-o fază care, sub aparențe de renaștere și de vitalitate, reprezintă, în realitate, o epocă de decadență, adică de sleire a oricărei originalități și forțe de creație: este epoca sămănătoristă, epocă de ruralism și de naționalism, în care toți versificatorii sunt „barzi" și „poeți ai neamului", epocă limitată în timp, în ce-i privește preponderența, dar prelungită până în zilele noastre prin tot ce-i constituie mediocritatea, epocă din care noi înșine am

analizat peste 70 de poeți, pentru a-i dovedi caracterul de decadență. Întrebuințarea materialului rural sau folcloric, a peisagiului național sau a altor elemente tradiționale nu constituie prin sine o inferioritate sau o decadență; inferioritatea și decadența stau numai în deficitul de originalitate și diferențiere. Sub pretextul unui tradiționalism literar — care nu are nici un sens dincolo de conformismul etnic — întreagă această poezie sămănătoristă și neosămănătoristă a prelungit, anacronic, idilismul coșbucian sau elegiacul eminescian, cu o sterilitate de invenție verbală ce-i ridică orice valoare pozitivă. Numai d. Goga a adus o expresie nouă pentru ideologia națională a sămănătorismului, și, prin însăși această originalitate, a devenit și el punctul de plecare al unui nou parazitism poetic, mai ales în Ardeal și Bucovina. Că nu materialul întrebuințat constituie condamnarea sămănătorismului, ci lipsa de originalitate a expresiei lui, anacronismul estetic deci, o dovedește fenomenul evoluției acestui sămănătorism inestetic în tradiționalismul actual, care, într-un peisagiu și ideologie identice, s-a realizat estetic.

Abordarea textelor în clasă

- Care este diferența dintre estetic și estetism? Care concept vi se pare mai larg, mai cuprinzător? Argumentați.
- Cum explicați marea insistență depusă de Lovinescu pentru a disocia esteticul de etic și de etnic? Care ar fi pericolele unei eventuale confuzii a conceptelor în cauză?
- De unde credeți că vin aparențele de „renaștere" și de „vitalitate" ale poeziei românești de la începutul secolului al XX-lea?
- Din ce motive mișcarea simbolistă a ajutat la „descătușarea esteticului"?

Repere de interpretare

Prima vârstă a criticii lui E. Lovinescu stă sub semnul **impresionismului**, cu modelele franceze ale acestuia (Émile Faguet, Jules Lemaître, Anatole France), dar în spațiul unei literaturi care își găsise de puțin timp reperele și direcția estetică. Cultura română începe să recupereze marele decalaj față de Occident, ajungând chiar, prin Tristan Tzara, să se situeze în avangarda avangardismului european. Cu toate acestea, inerțiile sunt încă mari, și Lovinescu va combate sistematic sămănătorismul și neosămănătorismul.

Critica sa, creator-impresionistă prin formulă, se revendică de la cea maioresciană, pentru a face din nou disocierea **esteticului** de **etic** și de **etnic**. Literatura poate încorpora și valori morale, ea poate exprima și sentimentul patriotic; însă acestea nu fac, singure, o operă literară. Decisivă este viabilitatea estetică, fundamentală rămâne valoarea propriu-zisă a operei. Pentru aceste principii cvasi-elementare ale literaturii și ale criticii pe marginea ei, E. Lovinescu a fost nevoit să ducă o luptă de zeci de ani, înfruntând adversari redutabili ca N. Iorga și neavând parte de nici o compensație socială. A devenit însă criticul unei întregi epoci: la cenaclul „Sburătorul" și în miile de pagini scrise, a înregistrat o mare parte din producția literară autohtonă, supunând-o unor succesive filtrări critice, până la

▸▸▸

mult sedimentate în culturile occidentale, trebuie încă demonstrate în cultura română a secolului al XIX-lea. Critica maioresciană este, de aceea, ea însăși într-o fază **culturală**, nu propriu-zis **estetică**: e una a ansamblurilor largi (și a principiilor configuratoare), contestă o direcție și impune o alta; în fine, are o puternică armătură didactic-normativă.

Cel care contribuie la fixarea și specificarea domeniului este Constantin Dobrogeanu-Gherea (1855–1920), adept al criticii „științifice", pe baze sociologice, și operând cu noțiunile de „rasă", „mediu" și „timp". Prin analogie cu științele pozitive, opera literară este văzută ca un „product", astfel că identificarea factorilor determinanți va însemna o explicare a determinatului. Stabilirea (non)valorii artistice e precedată de studierea epocii, a mediului social, a psihologiei creatorului, a ideilor și a idealurilor exprimate în creație; după acumularea tuturor acestor observații, opera este analizată la nivelul mijloacelor sale de expresie (*Asupra criticei*, în „Contemporanul", 1887). Cu erorile și exagerările ei pozitiviste, critica gheristă a contribuit la o **specializare** în interiorul disciplinei: de la treapta principiilor generale, critica literară a „coborât" spre obiectele ei specifice, analizându-le sistematic.

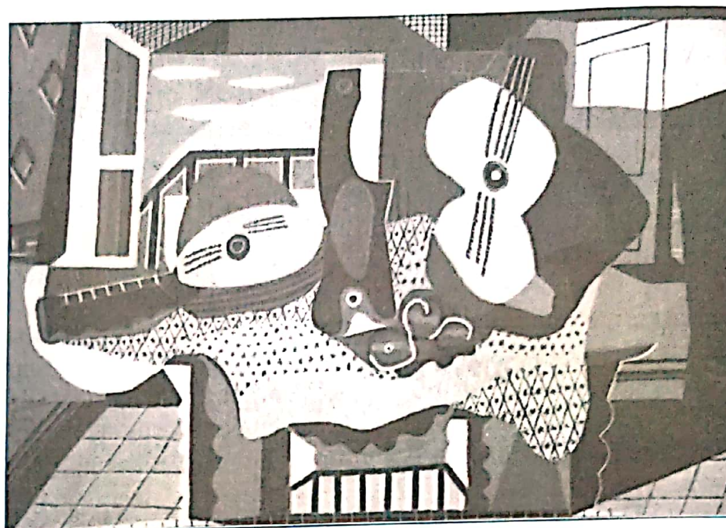
▸▸▸


E. Lovinescu văzut de Marcel Iancu



Ulterior, G. Ibrăileanu (1871–1936), pornind de la critica „științifică" a lui H. Taine, insistă asupra considerațiilor de „psihologie literară", fiind mai puțin interesat de biografia scriitorului. El diversifică și mai mult unghiurile de analiză a operei (conținutul social, cel psihologic și cel moral, aspectul relevanței estetice), tocmai pentru a obține un tip de critică integrală, „completă" (***Greutățile criticii estetice***, în „Viața românească", 1928). Opera literară încorporează și exprimă, de asemenea, **specificul național**, ceea ce îi conferă o valoare stabilă. Lipsit de dogmatismul inerent aplicării unei metode, Ibrăileanu se adaptează la natura diversă a obiectelor estetice, construindu-și analiza în funcție de preponderența unuia sau altuia dintre elemente.

Prin **impresionism** și prin contribuția lui E. Lovinescu (în prima fază a activității lui), se ajunge la o autonomie sporită a criticii literare. Importante fiind gustul, intuiția și expresivitatea criticului, disciplina lui începe să se elibereze de toate aderențele pozitiviste, de istorie, de sociologie, de știință în general, devenind un domeniu de sine stătător (integrat celui mai larg, al artei). Critica fiind **creatoare**, nu mai trăiește exclusiv din explicarea și evaluarea operei; pornind de la un obiect estetic, ea poate crea un altul: **propriul text**. Specializarea disciplinei aduce, așadar, în această etapă, o autonomie față de însăși materia de studiu. Aproape „independentă" acum, critica aspiră să fie a zecea muză.



Pablo Picasso, *Mandolină și ghitară*

forma definitivă din **Istoria literaturii române contemporane**. Pentru E. Lovinescu, un diagnostic, o evaluare critică nu sunt în mod obligatoriu **fixate**, o dată pentru totdeauna; dacă Maiorescu își reedita *Criticele* fără a opera în ele cea mai mică modificare, criticul modernist se **revizuiește** în chip firesc. E aproape o metodă, căci în sistemul teoretic închegat, factorul **timp** este esențial. Timpul *„intervine cu o acțiune a cărei forță crește în decursul istoriei, până a deveni, în zilele noastre, precumpănitoare"*; există un spirit al veacului (**saeculum**, cu termenul lui Tacitus), și el configurează sau modelează viața omenirii.

Sincronismul este echivalent cu presiunea uniformizatoare pe care acest spirit al veacului o exercită asupra culturii diferitelor popoare; ele fiind legate printr-o *„interdependență materială și morală"*, achizițiile și inovațiile importante ale uneia se difuzează și în altele, tind să se universalizeze. Specificul unei culturi, edificat prin puterea de creație spirituală a **rasei**, nu reprezintă un cerc închis, izolat: el se dezvoltă și din împrumuturi, imitații, adaptate treptat la „temperamentul etnic". Formele fără fond de care vorbea Maiorescu își atrag, în viziunea lui Lovinescu, conținutul specific: de la **simulare** la **stimulare**, importul formal poate suscita o producție culturală proprie, originală. Și, dacă filozoful trebuie să reducă multiplicitatea la unitate, totalitatea manifestărilor spirituale ale unui veac la câteva note comune, efortul criticului este îndreptat în sens invers: el pornește de la schema generală, explicativ-rezumativă, a unei epoci, ori de la sensibilitatea comună a unei generații, pentru a ajunge, prin **diferențiere**, la valorile estetice.

Uniformizarea obținută prin sincronism este „spartă" prin diferențierea produsă de originalitate, de talentul creator: acesta este strict individual, cu o configurație unică. Iată punctul în care **impresionismul** critic și rigoarea articulării unui **sistem**, departe de a se elimina ori diminua reciproc, se susțin și se conjugă. Literatura, arta, cultura, văzute ca niște cercuri concentrice, sunt explicate, mai întâi, prin raportare la un context cât mai larg: criticul trebuie să aibă aptitudini și cunoștințe de istoric, de filozof, de sociolog, de psiholog ș.a.m.d., întrucât fenomenele sunt legate între ele și o perspectivă redusă la literarul strict ar însemna o simplificare. Pe de altă parte, însă, această „schelărie" istoric-culturală trebuie să primească sângele cald al operelor literare, palpitul lor, multiplele unicități estetice. La acest nivel intervin gustul și intuiția criticului, expresivitatea lui impresionistă: după ce inteligența erudită și raționalizantă a integrat obiectul estetic într-un cadru, acuitatea critică ajunge la datele lui intime și le „traduce" — printr-o nouă creație — cititorului.

O „lege” de evoluție schițată de Lovinescu cunoaște ea însăși o diferențiere în funcție de genul literar: în timp ce **proza** evoluează dinspre **subiectiv** (sentimentalism, patetism) înspre **obiectiv**, **poezia**, dimpotrivă, tinde spre **subiectivitate**. Este un fel de armonizare a genului cu propriul specific, fiindcă miezul poeziei este lirismul, iar cel al prozei — epicul. Din ambele puncte de vedere (al poeziei și al prozei), literatura sămănătoristă și neosămănătoristă reprezintă o întârziere și o decadență. Lirica este nelirică, fiind prea declamativă, cu note false, și de multe ori se reduce la o simplă versificare; folosește sentimentul patriotic sau chipul țăranului ca pe o rețetă și risipește inefabilul poetic înainte chiar de a-l obține. Nu utilizarea materialului rural și folcloric, a elementelor de peisaj național sau a celor tradiționale scade valoarea poeziei; aceasta (sau, mai bine zis, absența acesteia) este determinată de lipsa de consistență a viziunii poetice și de forță a mijloacelor de expresie. Numeroși poeți îi „continuă”, falsificându-i, pe creatorii cu adevărat originali (Eminescu, Coșbuc, Goga), fără a dispune de necesarele note diferențiatoare ale talentului personal. Numărul epigonilor crește în funcție de valoarea poetului imitat. (În legătură cu Eminescu, E. Lovinescu vorbește chiar de un „vampirism” la care îl supun așa-zișii lui descendenți.) În fapt, evoluția poeziei lirice urmează alte coordonate și însuși tradiționalismul contemporan criticului dovedește că o orientare spre estetic a sămănătorismului este posibilă, prin sincronism: captarea filonului expresionismului european determină, chiar în haine ortodoxist-gândiriste, creații viabile.

Impresionează **obiectivitatea** lui Lovinescu: el nu așază diversele opere ale unei epoci în patul procustian al unor preferințe personale, ci **se deschide** către toate, evaluându-le în funcție de un criteriu unic, dar fundamental: **valoarea estetică**. Nu eticul ori etnicul sunt esențiale, ci performanța artistică la care ele pot sau nu contribui. Deși adept al romanului citadin (considerat mai adecvat modernității și modernismului decât cel rural), criticul a întâmpinat elogios romanul de debut al lui Rebreanu, **Ion**, făcând chiar din această creație de mare obiectivitate epică o piatră de hotar în istoria genului la noi. Esteticul poate fi așadar obținut cu orice material și cu orice formulă de creație. Și, o dată obținut, el se supune unei **mutații** pe care trecerea timpului o determină și o accelerează: din numărul uriaș de opere ale epocilor anterioare, ne rămân numai câteva, un număr redus de pagini efectiv rezistente la toate schimbările ulterioare de paradigmă și de sensibilitate.

Acordând o importanță atât de mare factorului timp, Lovinescu a comis și erori de evaluare, dintre care, poate, cea mai importantă este cea referitoare la „învechirea” pieselor lui Caragiale. Este un motiv de orgoliu patriotic că literatura noastră numără valori pe care nici trecerea unui secol și nici diagnosticele inexacte ale unor mari critici nu le pot diminua. Și este un semn de maturitate și de forță a unei societăți acela de a integra printre valorile ei **clasice** scriitori care au supus-o unei ironii acide, binefăcătoare.

Exerciții de redactare și compoziții

- Care credeți că este motivul principal al „abundenței” de „barzi” și de „poeți ai neamului” în epoca sămănătoristă? Încadrați-o istoric.
- Cum vă explicați că E. Lovinescu, adept al sincronismului, nu s-a sincronizat cu cele mai înnoitoare tendințe ale epocii, cele avangardiste? Poate fi conceput un critic avangardist? Dar unul al avangardei?
- Autorevizuirile lovinesciene fac caduce punctele de vedere anterior exprimate? Argumentați, într-un eseu nestructurat.

Referințe critice

Lovinescu face critică în chip consecvent, scrie, adică, nu două-trei articole pe an, ci în fiecare săptămână și despre toate cărțile. Nimeni din generația lui nu-l va urma în această acțiune istovitoare. Încă un semn că E. Lovinescu era predestinat — sau a voit el însuși să fie — înaintea tuturor, criticul nu al unei singure generații, ci al unei epoci. Epoca înseamnă, pentru el, 40 de ani, adică din amurgul unui romantism tardiv, țărănesc, până în momentul în care pojarul avangardismului aproape că trecuse. Aceasta înseamnă ceea ce numim cu un termen nesigur literatura română modernă.

Eugen Simion,
E. Lovinescu, scepticul mântuit,
1971

Bibliografie

- x x x, ***E. Lovinescu interpretat de...***, studiu, antologie și ediție de Florin Mihăilescu, Editura Eminescu, București, 1973.
- Alexandru George, ***În jurul lui E. Lovinescu***, Editura Cartea Românească, București, 1975.
- Florin Mihăilescu, ***E. Lovinescu și antinomiile criticii***, Editura Minerva, București, 1972.
- Ion Negoițescu, ***E. Lovinescu***, Editura Albatros, București, 1972.
- Eugen Simion, ***E. Lovinescu, scepticul mântuit***, ed. a II-a, vol. I–II, Editura „Grai și suflet — Cultura Națională”, București, 1996.

Impresionismul constructiv. Modelul criticii creatoare

G. Călinescu



Critica literară — o formă de creație

Făcând din critica literară o formă de creație, G. Călinescu își urma propria vocație, printr-o formulă cât mai adecvată. Contextul interbelic, unul al libertății de opinie, îngăduia cele mai diverse școli, tendințe și curente de gândire: sămănătorismul lui Iorga și poporanismul lui Ibrăileanu, modernismul în forme liberale al lui E. Lovinescu și modernismul extremist al Avangardei, „știința literaturii" a lui M. Dragomirescu și tradiționalismul ortodoxist al lui Nichifor Crainic.

În epoca postbelică, însă, după instalarea și consolidarea regimului comunist, această libertate de opinie și de expresie a dispărut. Scriitorul trebuia să se ghideze, obligatoriu, după normele realismului socialist,

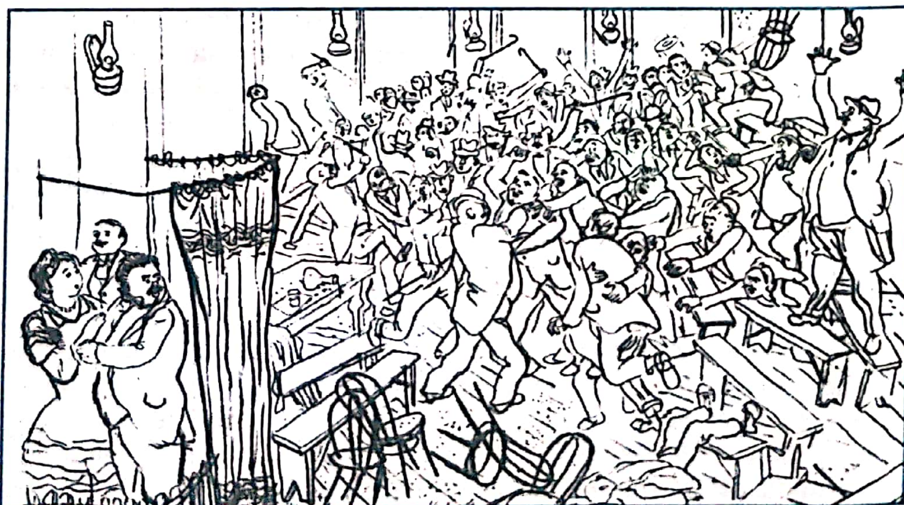


Istoria literaturii române de la origini până în prezent

(fragmente)

Fără să fie esențială, structura tipologică există în opera lui Caragiale, ca un schelet susținător. Altfel opera ar părea ușuratecă. Nicăieri nu dăm de caracterul complet, trăind independent de comicul situațiilor. Femeile sunt fără interes, mai degrabă vulgare, iar când sunt comice, atunci umorul vine din procedee. Nu întâlnim aci pe mizantrop, pe avar, pe ipocrit, adică marile probleme de viață morală. Caracterele lui Caragiale sunt minimale. [...]

În *O scrisoare pierdută*, Ștefan Tipătescu, prefectul, e foarte neînsemnat ca om. Zaharia Trahanache e o variantă bonomă a lui jupân Dumitrache, un „cocu" cu bănuielile ușor de potolit. Agamiță Dandanache e mai mult un bâlbâit și un mărginit mintal, simbol trist al necesităților electorale și lamentabil exponent de clasă. El comite nedelicatețea de a se sluji la infinit de o scrisoare compromițătoare, căzută în mâinile sale, dar se pune întrebarea dacă personal are destul proces mintal spre a-și da seama de natura morală a faptelor. Farfuridi, Brânzovenescu, Cetățeanul turmentat, cei dintâi doi tenebroși, ultimul onest și bețiv, sunt mai curând niște intrări grase în scenă decât niște corporalități.



Aurel Jiquidi, *Bătaia*, ilustrație la piesa *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

Cațavencu e zgomotos, schelălăitor, escroc, galant, sentimental, patriot, adică un Mitică, exponent al câmpiei danubiene. Poate că mai substanțial este comisarul Pristanda, un Polonius pentru această lume bombastică, funcționând ca un ecou docil. Și mai organic este conu Leonida, care caută a ține pe coana Efimița sub prestigiul științei sale universale: psihologice, istorice, politice, economice. Afară de aceasta e un egoist burghez, un poltron și un tiran care nu iese din ale lui. Când teoria fandacsiei nu se verifică, el sucește explicația tot în favoarea lui. Toți acești eroi sunt structural satisfăcători, însă nu s-ar putea face cu ei comedie adâncă. Comicul rezultă din combinarea mijloacelor și rămâne în cele din urmă în sfera indemonstrabilului. Este la Caragiale un umor inefabil ca și lirismul eminescian, suprapus observației ori criticei și până la un punct independent, constând în „caragialism", adică într-o manieră proprie de a vorbi. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene îl are asupra publicului. Spectatorul ia fraza, vrăjit, din gura actorului și o continuă singur. Când Pristanda vorbește de remunerația lui după buget, simți nevoia de a striga din stal: „mică, sărut mâna, coane Fănică", într-atât aceste replici-sentințe trăiesc singure cu o puternică viață verbală. Ele zugrăvesc misterios sufletul nostru volubil și ne reprezintă inanalizabil, deșteptând simțul estetic nu prin curiozitate, la prima lectură, ci prin imposibilitatea de a le mai înlătura din conștiință, după ce ne-am familiarizat cu ele. [...]

Sensul clasicismului*
(fragment)

Întorcându-ne la ideea de cunoaștere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal și ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o sforțare disproporționată și o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observația făcută. Un mare scriitor se naște cu observația și, poate e mai bine zis, moștenește această observație. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită, el este *edificat* asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întâlni niciodată ineditul, de a rămâne mereu în tipic. Dar, firește, lumea, particularul aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor un sentiment de contradicție, apoi în mijlocul superficial-insolitului descoperă tipicitatea și el se liniștește, însă profită de falsa accidentalitate, stingând cu forme impresionistice geometria morală și dând exactității o ondulație de evanescență. Dispoziția sufletească a clasicului față de evenimente este *indiferența*. Firește, nu-i vorba de a fugi de eveniment, de a-l disprețui; avem de-a face cu o deferentă indiferență, care nu se manifestă decât în mijlocul evenimentelor. Vrem a spune doar că un clasic nu e absorbit de evenimente, nu e surprins de ele și în momentul chiar când le trăiește, le contemplă cu un ochi străin, cu un „calm" propriu clasicului. Versurile lui Eminescu din *Glossa*: *„Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi și nouă toate..."* traduse în plan estetic ne dau un punct de vedere clasic și Eminescu, prin eleatismul lui, se orientează în ultimii ani spre un veritabil clasicism, patetic abstract. În tumultul fenomenelor romanticul minor e amețit de particularități și caută a le reține descriptiv, în vreme ce clasicul trece de-a dreptul la definiție și, în consecință, la caracterizare. El introduce faptul în categorii. [...]

***Sensul clasicismului* este titlul unei lecții de deschidere, pe care G. Călinescu a ținut-o la Facultatea de Litere din București, la 16 ianuarie 1946. Textul a fost publicat ulterior în volumul *Ulysse*, 1967.



altfel expunându-se represaliilor. Anii '50, mai ales („obsedantul deceniu" despre care vorbea Marin Preda), au reprezentat o perioadă a dogmatismului absolut. A urmat o perioadă de relativă liberalizare, către finalul epocii Dej și începutul celei a lui N. Ceaușescu, în care cultura a fost mai puțin supusă controlului și îngrădirii ideologice. Ca efect, în acești șapte-opt ani (1964–1971) a avut loc o adevărată explozie a creativității în câmpul literaturii (al artei în general), tânăra generație de atunci — cea „șaizecistă" — restabilind legăturile rupte cu modernitatea interbelică. Au fost „recuperați" critici până atunci puși la index (Maiorescu, Lovinescu), iar G. Călinescu a fost adoptat ca un exponent ideal al criticii estetice. În fantezia creatoare a acestuia, criticii tineri au identificat un „aliat" puternic în lupta cu ideologia dominantă; comentând literatura **în sine**, ei puteau rezista la presiunea contextului politic, la imixtiunile lui.

Esteticul a devenit o formă de rezistență etică, iar G. Călinescu — un model reluat și „adaptat", la intensități diferite, de aproape toți criticii importanți ai generației, indiferent de concepțiile ori temperamentul lor. Eugen Simion și Nicolae Manolescu, Lucian Raicu și Valeriu Cristea, Gabriel Dimisianu, Matei Călinescu și Mircea Martin, pentru a da numai câteva nume, au folosit marele exemplu călinescian (ignorând concesiile făcute de „divinul critic" după război) pentru a lărgi cât mai mult sfera libertății critice. Când, în 1971, mica perioadă de liberalizare a luat sfârșit, breșa fusese deja făcută, esteticul își delimitase un teritoriu autonom în corpul ideologic. Până la Revoluția din decembrie 1989, literatura română și critica pe marginea ei au reprezentat, pentru mulți, o formă de rezistență culturală la totalitarism, o oază de libertate și de speranță.

Citate semnificative

Clasicul, arătând interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii sunt toți niște istorici, în vreme ce clasicii sunt moraliști. Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia. Astfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică și politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, își pune probleme, are idei, face metafizică. În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervență) față de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic și inchizitorial. Extremele, cum vedem, sunt ale romanticului, iar mijlocul al clasicului.

G. Călinescu,
Clasicism, romantism, baroc,
în ***Impresii asupra literaturii spaniole***, 1946

Trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforțare de a comunica iraționalul, profundul trezește emoția noastră (...) poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este forma goală a activității intelectuale.

G. Călinescu,
Curs de poezie,
în ***Principii de estetică***, 1939

Abordarea problematicii expuse în clasă

- Analizați fragmentul în care este caracterizat Cațavencu. Urmăriți „traseul" epitetelor și al echivalărilor, ce încep de la registrul concret (*„zgomotos"*). Se tinde și aici către categorial?
- De ce credeți că folosește criticul comparația cu opera italiană? Este ea viabilă?
- Analizați expresia *„deferentă indiferență"*. Cum și în ce scop este construită?
- Cum vă explicați că Eminescu este invocat în ambele texte, care sunt atât de diferite și au ca subiecte „sensul clasicismului", respectiv opera lui Caragiale?

Repere de interpretare

G. Călinescu face parte din a treia generație postmaioresciană (alături de Șerban Cioculescu, P. Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu și Tudor Vianu), în timp ce E. Lovinescu din cea imediat precedentă. Critica literară, constituită ca disciplină autonomă, cu instrumentar și criterii adecvate, se modernizează în epoca interbelică într-un mod analog celui în care se înnoiește literatura însăși. Criteriul ei specific, cel estetic, pentru supremația căruia Lovinescu se luptase atât, este impus acum în conștiința literară; astfel că evaluările eticiste ale lui Iorga par tot mai mult (și pentru tot mai mulți) extrinseci domeniului propriu-zis al literarului. P. Constantinescu și Perpessicius sunt cronicarii literari **par excellence**, și în primul dintre ei vedea mentorul Sburătorului pe „succesorul" său. Streinu e un critic estet, un fin degustător de poezie, pe când Cioculescu este tipul criticului erudit și raționalist, cu o maliție muntenească (un „precursor" fiindu-i Paul Zarifopol). Tudor Vianu, spirit teoretic, atras de ansamblurile culturale cât mai largi, va „dezerta" de tânăr din critica literară, spre decepția aceluiași Lovinescu. O „dezertare" mai puțin vizibilă, în context, dar tot mai evidentă ulterior comite însă și G. Călinescu, a cărui natură nu poate să încapă în nici o generație, oricât de strălucită. Călinescu este în critica literară un caz unic (așa cum este Iorga în istoriografie), tulburând prin talentul său categoriile și diviziunile tradiționale, prea strâmte. El citește nu cărți, ci autori, și de fapt nu autori, ci literaturi întregi. Se documentează pe marginea unui subiect până la cele mai mici detalii, după care topește informația în cărți cuceritoare prin naturalețea stilistică și verva ideației (*Viața lui Mihai Eminescu, Viața lui Ion Creangă*). Scrie poezie, teatru, romane remarcabile, cu justificarea că un critic trebuie să practice și să „rateze" cât mai multe genuri, pentru a se putea plasa în coordonatele imaginative ale creatorului. Critica însăși este pentru el o formă de **creație**, iar criticul — un artist. „Normele de creație ale spiritului nostru" sunt mai importante decât normele impuse din afară criticului. Opera literară (obiectul analizei) este „inventată" de cel ce o citește cu ochii sensibilității și ai intuiției lui.

G. Călinescu pune, așadar, pe cântarul de mare precizie al criticii și istoriei literare greutatea excepționalei sale expresivități. Întrebarea firească este dacă



Gheorghe Leahu, din ciclul *Bucureștii de altădată*

aceasta nu afectează obiectivitatea actului critic, determinând un fel de „arondare" a operelor de către subiectivitatea analistului. Ar fi aici o lipsă a acelei **transparențe** cerute de Maiorescu în *Poeți și critici*. Însă faptul că una și aceeași operă literară, trecută prin „transparențele" unor critici diferiți, este văzută de fiecare într-un anumit fel dovedește că nu poate exista o transparență deplină a Criticului, cu majusculă. Cultura și erudiția, gustul și intuiția intră în ecuația comentariului, modificând-o insesizabil. La G. Călinescu, acest capital creator al criticului este tot timpul investit și reinvestit. „Participarea" este recunoscută și asumată. Un fragment mai polemic din *Tehnica criticii și a istoriei literare* subliniază capacitatea, forța **formatoare** a istoricului literar: *„În istorie, și mai ales în istoria literară, nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renașterea, Romantismul? Au fost succesiuni de fapte indiferente, care nu s-au impus ca structuri decât atunci când câteva minți geniale [...] au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sunt arbitrare decât fiindcă faptele pe care se bizuie sunt autentice; dar subiective, adică ieșite din mintea unuia singur, sunt cu siguranță. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărâme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămân alături de alte unghiuri istorice".* Dacă **faptele** sunt aceleași, **organizarea** lor diferă de la un comentator la altul.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent exprimă, prin urmare, în modul cel mai pregnant personalitatea celui ce a scris-o. Lucrarea, monumentală la propriu și la figurat, acoperă întreaga literatură română (până în 1941), nu doar o epocă sau o vârstă a acesteia. Amplitudinea neegalată până azi, cercul uriaș al compasului critic sunt dublate de o **intensiune** pe măsură. Practic, nu există capitole, pagini și nici măcar fragmente de prisos, toate se citesc cu egală încântare și formează un **întreg** incasabil. O operă de istorie literară dobândește coerența și verosimilitatea unei construcții epice realiste, balzaciene; și nu întâmplător s-a afirmat despre ea că se citește ca un roman palpitant. Scene din viața scriitorilor, biografii complete sau decupate secvențial, ascendența și mediul, educația și influențele, taberele și polemicile, operele propriu-zise și reflectarea lor în conștiința contemporanilor sau a posterității: toate acestea și multe altele, proiectate pe hârtie de suflul sintetizator al istoricului literar, creează o **lume**, un univers cu scriitori transformați în personaje vii, memorabile. Literatura română ajunge să fie **dramatizată** (pusă în scenă) și **epicizată** prin istoria ei. Axa de construcție fiind estetică,

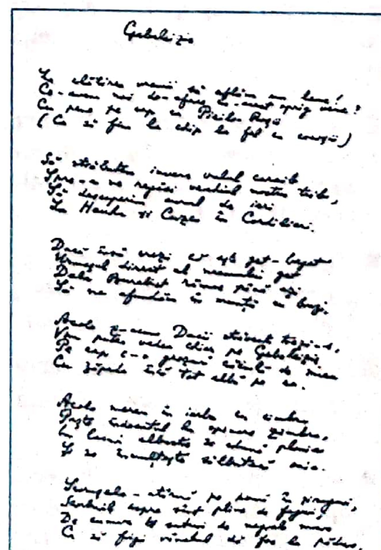
Referințe critice

*Dl. Călinescu e un **critic**, adică un om de gust, înzestrat cu o serioasă cultură estetică și literară, care ia contact direct cu opera de artă, liber de orice alte considerente în afară de valoarea operei...*

G. Ibrăileanu,
„Adevărul literar și artistic",
nr. 1–2, 16 octombrie 1932

Ridicându-se împotriva scientismului pozitivist, G. Călinescu concepe istoria literaturii ca pe un scenariu dramatic cu intrări și ieșiri, ca pe o epopee cu eroi și forme, din succesiunea necauzală a cărora putem determina capacitatea de creație a poporului român și trăsăturile caracterului național. Surprinzătoare la Călinescu este în primul rând puterea sa de mișcare în toate perioadele literaturii române [...] unde cu unicul criteriu al valorii estetice întreprinde cea mai îndrăzneață reconsiderare a fenomenului artistic din câte s-au făcut.

Al. Piru, **Istoria literaturii române de la început până azi**, 1981



G. Călinescu, pagină de manuscris

Referințe critice

G. Călinescu introduce și în limbajul estetic libertatea cuvântului și imaginația creatoare: cele mai abstracte noțiuni se însuflețesc și se leagă în chip nevăzut. G. Călinescu umple de viață spațiul ideilor; între două definiții estetice ne așteptăm la o lovitură de teatru. O concluzie ne taie răsuflarea ca o cortină, căzută brusc peste finalul piesei. [...] Ideile capătă la el o prezență aproape fizică, sunt personajele unei comedii, se costumează, se deghizează, se mișcă într-un decor studiat minuțios.

Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***, vol. III, 2001

succesiunea epocilor înseamnă, tot mai mult, o desprindere din magma culturalului și o apropiere de imanența literaturii. Marii clasici (Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici) configurează centrul axiologic, sâmburele tare al cărții, în timp ce scriitorii reprezentativi din perioada interbelică (de la Sadoveanu la Camil Petrescu și de la Arghezi la Ion Barbu) sunt „clasicizați", prin analiză și evaluare, intrând în **canonul** nostru **literar**. Este și cazul lui Macedonski, căruia pentru prima oară i se recunoaște statura de mare poet. În fapt, prin această **Istorie** se fixează un canon cu care literatura română intră și în secolul al XXI-lea; și, cu tot efortul criticilor din posteritatea călinesciană, cele câteva inerente nedreptăți comise în uriașa lucrare de către „divinul critic" (M. Caragiale, M. Blecher, M. Sebastian) vor rămâne, și ele, parcă săpate în rocă.

Comentariul asupra operei lui Caragiale poartă amprenta tipic călinesciană: criticul, nici prea concret-„tehnicist", nici înălțat la un nivel conceptual greu accesibil, caută unghiul cel mai potrivit pentru a intra cât mai adânc în universul operei. El se folosește de **creație**, cu mijloace epice (de la portret la caricatură), pentru a da o acuitate mai mare **analizei**; caracterizările personajelor din *O scrisoare pierdută* sunt efectiv savuroase. O altă „tehnică", utilizată pe scară largă în *Istorie...*, este aceea a apropierilor și conexiunilor surprinzătoare: aici (anunțându-se parcă „regalul comparatist" din eseul *Domina Bona)*, Pristanda este comparat cu Polonius din *Hamlet*! Analiza este condusă, sclipitor, până la punctul în care nu mai este operațională, până în pragul acelui **inefabil** al umorului caragialian care exprimă — ca și cel al lirismului eminescian — o anumită conformație a sufletului nostru, a specificului psihoetnic.

În general, Călinescu reușește performanța de a observa opera literară atât în corporalitatea ei, cât și într-un larg complex de apropieri și asocieri. Acestea sunt realizate în sincronie, pe „orizontala" prezentului, dar mai ales în diacronie, pe o linie ce unește momentele și numele importante din istoria culturală a umanității. Un asemenea arierplan are și o componentă tipologică: deși o natură imaginativ-creativă, cu „răsuciri" baroce în expresie, G. Călinescu operează, ca un spirit clasic, cu specificități categoriale, fixând tipologii și conturând un „tipic". O definiție din *Sensul clasicismului* (*„spiritul clasic [...] profită de falsa accidentalitate, stingând cu forme impresionistice geometria morală și dând exactității o ondulație de evanescență")* este de fapt un foarte bun autoportret. Istoricul literar, în masa uriașă de fapte, în „tumultul fenomenelor", al „evenimentelor", al „particularităților", nu se lasă „amețit" de ele. Dimpotrivă, el are capacitatea de a le selecta, ordona și ierarhiza, pe baza unei **structuri**, într-un profil estetic-moral pe cât de minuțios elaborat, pe atât de „literar" pus în pagină. G. Călinescu ilustrează strălucit o armonizare a contrariilor: impresionismul centripet, constructiv, sistematizant.

Exerciții de redactare și compoziții

- În ce „vârstă" a teatrului se întâlnesc „marile probleme de viață morală" — mizantropul, avarul, ipocritul? Argumentați și exemplificați.
- De ce credeți că diferă atât de mult evaluările făcute de E. Lovinescu și G. Călinescu asupra operei lui Caragiale?
- Cum explicați că, analizându-l pe Caragiale, istoricul literar ajunge la „caragialism"? Este acest „traseu" posibil pentru orice scriitor, indiferent de valoarea lui? Argumentați, într-un eseu nestructurat.
- Citiți în întregime *Sensul clasicismului* și scrieți un eseu răspunzând la întrebările: Poate fi un scriitor clasic mereu la modă? Nu este un paradox?

Bibliografie

- Ion Bălu, ***Viața lui G. Călinescu***, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. III, Editura Minerva, București, 1975.
- Mircea Martin, ***G. Călinescu și „complexele" literaturii române***, Editura Albatros, București, 1981.
- Dumitru Micu, ***G. Călinescu. Între Apollo și Dyonisos***, Editura Minerva, București, 1979.
- Ionel Oprișan, ***G. Călinescu. Spectacolul personalității, Dialoguri adnotate***, Editura Vestala, București, 1999.

Justificarea morală a criticii

Tudor Vianu

Arta prozatorilor români

(fragmente din prefață)

Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui aplicându-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămână mai puțin completă decât aceea care se exercită asupra naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutorul străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazitar. [...]

Dacă apoi considerăm mai de aproape lucrările genului, vedem apărând alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuința jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. [...]

De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atâta cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, până în punctul cel mai tainic al diferențierii lor? Dar, mai întâi, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atât de personală; mulți dintre ei sunt, în primul rând, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale artei și, în ce-i privește, mijloacele reducțiunii raționale sunt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decât ieri, mâine mai complet decât astăzi. Cât timp există putința unui progres al cercetării nu cred că demisiunea criticii este admisibilă.



Specii critice

Dintre speciile criticii literare, **cronica literară** și mai „modesta” **recenzie** sunt cele mai apropiate de fenomenul actualității, pe care îl reflectă într-o rubrică de ziar sau de revistă literară. Ele orientează publicul, prin verdicte axiologice rapide și ferme, în urma unei argumentații convingătoare. Critica de primă instanță, ilustrată în mod strălucit de Sainte-Beuve în ale sale ***Causeries du lundi*** (Conversații de luni, 1849-1861), este foarte bine reprezentată în literatura română, de la E. Lovinescu, P. Constantinescu și Perpessicius și până la Nicolae Manolescu.

Studiul critic adâncește observația și analiza, având un subiect bine delimitat, pe care îl tratează meticulos. Stilul e mai puțin „liber”, tonul este argumentativ, spațiul mai întins permite o etalare a tuturor fazelor demonstrației.

Criticul care realizează un studiu pe marginea unei teme și își propune,

▸▸▸



dacă nu s-o epuizeze, în orice caz să spună cât mai multe despre aceasta, într-un efort hermeneutic cuantificabil prin rezultate, ajunge la **monografie**. ***Gogol sau fantasticul banalității*** a lui Lucian Raicu ori monografia lui Mircea Zaciu despre Ion Agârbiceanu se numără printre exemple.

Eseul critic are o „libertate" mai mare, prin caracterul preponderent reflexiv și prin modalitatea asociativ-impresionistă a scrierii. Nesistematic, digresiv, personalizat în expresie, eseul se află la interferența literaturii cu celelalte arte, dar și cu filozofia, încântând prin tensiunea ideilor, prin intensitatea speculativă. Remarcabile eseuri au scris la noi, printre alții, G. Călinescu (***Domina Bona***), Al. Paleologu (***Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu***), Eugen Simion (***Dimineața poeților***).

Extinderea studiului până la a acoperi un segment din evoluția literaturii sau întreagă această evoluție este condiția **sine qua non** a scrierii unei **panorame critice** (de tipul celei a lui Ovid S. Crohmălniceanu despre ***Literatura română între cele două războaie mondiale*** sau a lui Eugen Simion despre ***Scriitori români de azi***), respectiv a unei **istorii literare**. Aceasta din urmă este imposibil de scris fără un suflu al totalității și un efort extraordinar. De aceea, exemplele sunt rare: G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***; Al. Piru, ***Istoria literaturii române de la început până azi***; Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism***.

Dicționarul este cel mai apropiat de limbajul și metodele științifice, analizând în ordine alfabetică un mare număr de scriitori (**Dicționarul scriitorilor români**, coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, ***Dicționarul de literatură contemporană*** al lui Marian Popa), **de termeni literari** (Dicționarul coordonat de Al. Săndulescu) sau chiar **de personaje** din creația unui autor important (***Dicționarul personajelor lui Dostoievski*** și ***Dicționarul personajelor lui Creangă*** scrise de Valeriu Cristea, cu un indice de expresivitate critică peste standardele lexicografice).

Abordarea textului în clasă

- Cum explicați faptul că într-o prefață la un studiu despre arta prozatorilor români apare de mai multe ori termenul de *știință*?
- Care este concepția conform căreia critica are rolul de a mijloci emoția produsă de o operă literară? Argumentați.
- Între „mijlocirea emotivă" și „captarea intelectuală" a fenomenului literar, care este opțiunea lui Tudor Vianu?

Oana

Repere de interpretare

La douăzeci și doi de ani, Tudor Vianu ținea deja o „cronică a ideilor" în revista „Sburătorul" și E. Lovinescu vedea în el pe criticul noii generații. În 1919, după încheierea războiului și realizarea idealului României Mari, literatura și critica intrau într-o epocă de „normalitate" istorică. Scriitorii se întorceau la uneltele lor specifice, creația putea fi din nou fără teză și mesaj, „gratuită", filtrând și exprimând prin **estetic** toate celelalte valori. Tudor Vianu abandonează însă critica actualității tocmai cu argumentul că, pentru el, nu este cu putință o disociere între moralitatea intrinsecă oricărui efort uman (deci și celui de a scrie) și rezultatele propriu-zise ale acestui efort — care, de multe ori, trebuie sever criticate pentru deficiențele lor. *„E înduioșător de contemplat trista armată a nevoiașilor de ideal. Sub greutatea înaripată a visului lor, fiecare cade la rândul său. Cine s-ar putea ridica spre a le cere ceea ce ei nu pot da? Și cine ar putea să-i certe pentru aceasta?"*, întreabă și se întreabă tânărul critic (care nu mai vrea să fie critic!) în scrisoarea trimisă lui E. Lovinescu. Cu toate argumentele contrare ale acestuia (*„Munca nu-și ajunge sie înseși [...] Respectăm munca, dar nu o prețuim decât în rezultate"*), tânărul intelectual, atât de matur și de grav în considerarea propriului domeniu — și a **problemelor** specifice lui — va urma o altă cale.

Pentru el, problema **întemeierii morale a actului critic** este fundamentală. În condițiile criticii creatoare practicate de G. Călinescu, un obiect estetic mediocru putea fi, la rigoare, „salvat" prin seducția exercitată de personalitatea bogată a comentatorului. Tudor Vianu se îndepărtează voit de nivelele inferioare ale literarului, pentru că punctul său de vedere, filozofic-obiectivat, l-ar duce în mod obligatoriu la penalizarea nonvalorilor. Critica de întâmpinare, în genere, este orientată în sensul filtrării valorilor, cu descurajarea, prin verdicte negative, a mediocrităților. Ea are reflexele rapide și necruțătoare. Vianu preferă să se plaseze la o anume **distanță**, pe care o obține extinzând mult cadrul pe orizontală și pe verticală. Se va apleca asupra valorilor certe, căci universul lor interior mult mai complex îi va permite să le integreze în mari „construcții" literar-culturale, în **structuri** explicative largi: *„Criticul nu poate rămâne un simplu comentator mai sensibil; el trebuie să aibă și o conștiință estetică, și dacă această conștiință a trecut și prin școala reflecției filozofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete."* (*Estetica*).

Devine astfel mai clar că Tudor Vianu a abandonat nu critica literară, ci doar o anumită **specie** a ei. **Esteticianul** se întoarce, periodic, la textul literar, cu un depozit de cunoștințe și o **conștiință** mereu îmbogățite. De la *Poezia lui Eminescu* (1930) la *Ion Barbu* (1935), adică de la paradigma romantismului la cea

a modernismului, arcul de cerc analitic este îndeajuns de larg, pentru a dovedi o disponibilitate și o vocație de critic. Interesant, prin *Arta prozatorilor români* (1941), intelectualul atât de atras de abstracțiune și concept va inaugura, la noi, tocmai școala criticii stilistice, aplicate la text pentru a-i decoda simbolurile-cheie. **Procedeele de artă** și **valorile de stil** sunt analizate nu în sine, ci pentru a marca tipul de diferențiere prin care un autor se distinge și se legitimează în istoria literaturii. Cercetarea modernă, așa cum o concepe Vianu, trebuie *„să depășească simpla impresie individuală și, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoștință"*. Menită să lărgească și să rafineze domeniul cunoștințelor, al cunoașterii, **critica** devine, ea însăși, **științifică**. Analogia cu sfera științelor propriu-zise se poate face: așa cum biologul, conștient de misterul încă bogat al vieții, își continuă investigația pentru a strânge tot mai mult *„cercul determinărilor sale"*, tot astfel criticul stilistician este dator să raționalizeze progresiv misterul creației literare. *„Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atâta cât putem"*: iată o frază de maximă importanță, care sintetizează întregul demers critic al lui Tudor Vianu. **Inefabilul** operei se dovedește, se circumscrie anume prin **analiza** ei. La o concluzie asemănătoare, dar cu accent pe primul termen, ajunge și Vladimir Streinu, în finalul unui comentariu pe marginea arghezienelor *Cuvinte potrivite*: *„Și în sfârșit acum, când mecanismul arghezian îmi stă demontat în față, sau cel puțin îmi închipui aceasta, simt că dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și influențe rămâne un duh inanalizabil, care mă umilește. Încerc o dramă de inteligență"*.

Tudor Vianu aduce aplicație, seriozitate, o conștiință estetic-filozofică și multă, foarte multă **cultură** în critica literară — de care s-a îndepărtat, în tinerețe, pentru a o **cuprinde** mai bine și a o fundamenta moral.



Laurențiu Nicolae Mihail, *Compoziție*

Exerciții de redactare și compoziții

- Compararea criticului literar cu un biolog (un om de știință) nu are și puncte vulnerabile? Încercați să contraziceți, cu argumente, perspectiva lui Vianu.
- Conceptul de „diferențiere" folosit de E. Lovinescu se suprapune celui utilizat, în acest text, de către Tudor Vianu? Justificați, într-o paralelă.
- Pentru ce tip de critică ați opta: pentru cea **creatoare** a lui Călinescu sau pentru cea **științifică** a lui Vianu? Care vi se pare mai dificilă? Expuneți-vă punctul de vedere, într-un eseu nestructurat.

Portret literar

Însoțită de calma curiozitate a cunoașterii, de certitudinea adâncă a descoperirii adevărului, de dorința realizării binelui și frumosului, a kalokagathiei, prin activitatea intelectuală, gravitatea a fost una din componentele cele mai de seamă ale portretului lui Tudor Vianu, exemplar și dătător de nădejdi pentru orice umanist care reia spinoasa și nobila sa cale.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga,
Tudor Vianu sau despre gravitate,
1997

Un sfat pentru scriitorul tânăr

Originalitatea este mai mult un punct de sosire decât unul de plecare. Tânărul pornește, de obicei, de la un fond nebulos, dar activitatea îl limpezește, îi dă formă și relief. Nu căuta deci originalitatea întorcându-te către tine, ci proiectându-te în afară, în multele fapte ale creației harnice, entuziaste și devotate.

Tudor Vianu,
Vizita poetului, 1960

Bibliografie

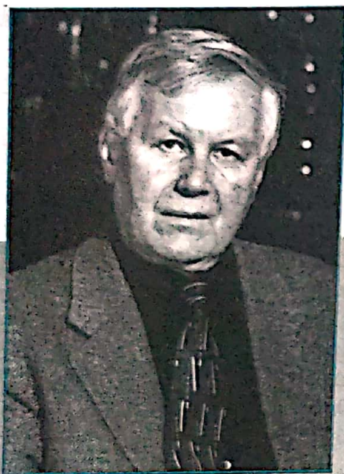
- George Gană, ***Tudor Vianu și lumea culturii***, Editura Minerva, București, 1998.
- Florin Mihăilescu, ***Conceptul de critică literară în România***, vol. I, Editura Minerva, București, 1976.
- Eugen Simion, ***Fragmente critice***, vol. III, Editura Univers Enciclopedic , București, 1999.
- ***Centenar Tudor Vianu***, număr special al revistei „Caiete critice", nr. 11-12/ 1997.

Critica stabilizatoare

Eugen Simion

Scriitori români de azi

vol. I (fragmente)



Coordonate ale vieții și operei

Eugen Simion s-a născut la 25 mai 1933, în comuna Chiojdeanca, județul Prahova. Și-a făcut studiile secundare la Liceul „Sfinții Petru și Pavel" (devenit „I.L. Caragiale") din Ploiești, fiind aici coleg cu Nichita Stănescu. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității din București în 1957, ca șef de promoție, dar prezența sa ca martor al apărării în procesul intentat unui profesor indezirabil politic (D.D. Panaitescu) îi aduce un șomaj de cinci ani. Lucrează, în calitate de colaborator, timp de șapte ani în colectivul „Eminescu" al Academiei, coordonat de Perpessicius.

Debutul editorial, cu volumul ***Proza lui Eminescu*** (1964), este unul dintre efectele palpabile ale acestei cercetări. Debutul publicistic avusese loc în 1958, în revista „Tribuna", criticul colaborând, în următorii ani,



Lectura atentă a nuvelelor lui Marin Preda (*Întâlnirea din Pământuri*, 1948) descoperă, în afara lucrurilor cunoscute, comentate pe larg de critici, un autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului în *Colina, Calul, La câmp, Înainte de moarte, Amiază de vară,* mai toate scrieri de început, paradoxale, construite pe observația realității rurale. O dată prozatorul fixat în formula lui realistă, i s-au contestat, cu o violență neînțeleasă, posibilitățile într-o epocă vizionară, din prejudecata că realismul exclude imaginativul, fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale conștiinței. Dar Albert Béguin descoperea un Balzac romantic, vizionar, tenebros, sub notația rece și crudă, un poet al oniricului, surprinzător la un *doctor în științe sociale.* Rebreanu e, în *Adam și Eva,* fantastic și metafizic în genul lui Eminescu, obsedat de *arhetip,* tinzând spre mari construcții narative în chipul romanticilor. La scriitori cu un stil unitar, disocierile de acest fel nu anulează o formulă și o metodă, fixată în elementele ei de bază: o completează numai pe un plan special de percepție. Există un punct de unde observația minuțioasă, supusă obiectului, lunecă spre zonele subliminare ale conștiinței. Pe neașteptate cresc, ca stâncile în mijlocul oceanului, piramide de lavă, faptele ies din relațiile lor normale și în jurul celor mai neînsemnate amănunte apar mari umbre. Subiectul trece înaintea obiectului examinat și, fără să știe, prozatorul, deprins să observe și să judece lumea *more geometrico,* devine liric și fantast. Există o mitologie a realismului, un fantastic care derivă nu din transcrierea supranaturalului, neverosimilului în ordinea existenței, ci, ca la Dostoievski, din studiul stărilor obsesive. Scriitorul român are, în genere, mai mult decât se recunoaște, o sensibilitate la fabulos și enigmatic, de care se apropie cu mijloacele prozei de analiză sau de evocare. [...]

Psihologiile rurale pe care le examinează Marin Preda nu aparțin atât unor **complicați**, cum s-a spus în nenumărate rânduri, cât unor indivizi tipici, surprinși în gesturile lor banale, însă dintr-o perspectivă analitică inedită. De la Rebreanu, psihologia țăranului a început să fie privită ca o alcătuire de forțe divergente. Intuiția sigură a lui Marin Preda e de a se fi orientat spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii sătești, se unește cu trivialul, afecțiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul.

Întoarcerea autorului

Biografia spiritului creator (fragmente)

Biografia nu poate explica opera, asta este sigur, și nici nu trebuie să-i pretindem s-o facă [...] Ea trebuie să explice altceva și anume (reiau cunoscutele formule) coerența unui destin, structura unei existențe. O *viață* scrisă este o operă de sine stătătoare, un discurs cu legi proprii de funcționare. Discursul poate fi prost sau poate fi eminent și trebuie judecat ca atare.

A spune că nu mă interesează viața celui care a scris *Legenda secolelor* sau *Contemplațiile*, *Mizerabilii*, opere care au mișcat spiritul veacului, este o ipocrizie sau dovada unei patologice lipse de curiozitate. Mă interesează, vreau să știu care a fost viața lui Hugo, mă pasionează urile, iubirile, prieteniile lui, pentru că ele îmi spun ceva despre felul de a fi al unui mare creator. Când citesc, undeva, despre reacția lui la vestea morții celei mai iubite dintre fiicele lui mă tulbură enorm ceea ce citesc. O veritabilă dramă paternă trăită de un creator care, în poezie, vede mereu grandiosul, sublimul din univers. Cum se comportă el în astfel de momente în care sublimul, grandiosul nu ne mai ajută în nici un fel? Iată ce vreau să cunosc.

Mi s-ar putea spune că artistul își pune geniul în operă și doar talentul în viață și că este o pură pierdere de vreme să căutăm comportamentul geniului în existența curentă: nu vom afla, vorba lui Eugène Ionesco, decât „istorii mărunte" debitate de o portărească indiscretă și bavardă. Există, desigur, și asemenea istorii (biografii, memorii, jurnale) în care sunt descrise indigestiile geniului (cazul lui Goethe, indicat de Zarifopol) sau șarlataniile, ipocriziile care se ascund într-un om de geniu. Goethe, tot Goethe, a fost tratat de un contemporan de-al nostru în acest chip. Sunt scrieri bizare și trebuie luate ca atare. Nu merită un exces de indignare din partea criticii. Nici un pamflet n-a demolat o statuie. Nu de astfel de scrieri trebuie să se ocupe critica literară, ci de acelea care sugerează freamătul existențial al geniului, dacă admitem că noțiunea de geniu a supraviețuit în veacul nostru. Sigur că geniul a spus totul în opera lui, dar, încă o dată, opera nu mă lecuiește de dorința de a ști ceva despre omul din geniu, nu numai despre geniul din om. Aș zice că această dorință crește cu cât creatorul este mai mare. Faptele lui încep să aibă valoare de model, chiar și faptele bizare (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine) devin imagini pilduitoare ale unui mod de a fi poet într-o epocă determinată.

Abordarea textelor în clasă

- Invocarea lui Balzac, Rebreanu și Dostoievski în comentarea operei lui Marin Preda are și o justificare tipologică, sau numai una axiologică?
- Împărtășiți opinia criticului potrivit căreia prozatorul poate deveni liric și fantast „fără să știe"? Argumentați, pro sau contra.
- Identificați avantajele și dezavantajele pe care le pot aduce investigarea și luminarea vieții unui scriitor. În opinia voastră, riscul descoperirii unor „biografeme" merită asumat?



la „Contemporanul" și „Gazeta literară". Între 1962 și 1968 este redactor la această din urmă revistă, iar în 1963 devine asistent la Facultatea de Filologie din București, urcând apoi toate treptele ierarhiei universitare. În 1969, își ia doctoratul cu o teză despre E. Lovinescu, coordonată științific de Șerban Cioculescu și publicată în 1971 sub titlul **E. Lovinescu, scepticul mântuit**.

Este lector de limba și literatura română la Sorbona, între 1970–1973, iar în 1974 beneficiază de o bursă de studii în fosta R.F.G. Cele două experiențe vor fi consemnate în cărți cu formulă subiectivă: ***Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*** (1977) și ***Sfidarea retoricii. Jurnal german*** (1986).

Începând cu 1983, coordonează revista „Caiete critice", devenindu-i director după Revoluție. În 1991, încheie colaborarea, veche de douăzeci și trei de ani, la „România literară", ținând cronica literară la „Caiete critice" și „Literatorul", ulterior în ziarul „Curentul".

Bibliografia sa atestă, calitativ și cantitativ, marele efort constructiv al criticii românești postbelice: ***Orientări în literatura contemporană*** (1965), ***Scriitori români de azi***, vol. I (1974), vol. II (1977), vol. III (1983), vol. IV (1989), ***Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române*** (1980), ***Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația autor-operă*** (1981), ***Moartea lui Mercutio*** (1993), ***Convorbiri cu Petru Dumitriu*** (1994), ***Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*** (1995), ***Fragmente critice***, vol. I (1997), vol. II (1998), vol. III (1999), IV (2000), ***Ficțiunea jurnalului intim***, vol. I–III (2001). La acestea se adaugă edițiile și antologiile îngrijite, precum și prefețele redactate de criticul și istoricul literar pentru E. Lovinescu, **Scrieri**, vol. I–IX (1969–1982); Mircea Eliade, **În curte la Dionis** (1981); **Proza fantastică**, vol. I-V (1992); **Antologia criticilor români. De la T. Maiorescu la G. Călinescu**, vol. I–II (1971) [selectiv].



A primit de trei ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1965, 1976, 1980) și o dată pe cel al Academiei (1976). După Revoluție, a devenit membru corespondent al Academiei Române (1991), membru titular (1992), fiind ales vicepreședinte (1994-1998) și apoi președinte (1998, 2002) al celui mai înalt for științific.

În mod programatic, a refuzat să intre în politică, susținând principiul autonomiei estetice și luptând pentru disocierea celor două domenii. Poziția sa intelectual-morală se definește printr-un echilibru constant între naționalismul excesiv și europenismul de împrumut, între tradiția osificată și inovația cu orice preț, între indiferența cinică și angajarea partizană.

Mărturisiri literare

Aș vrea să se spună despre mine: iată un om pentru care adevărul există.

Eugen Simion,
Fragmente critice, vol. III

Referințe critice

În general, fapta constructivă cea mai lăudabilă a autorului este de a fi demonstrat, fără rabat estetic, nescuzând eșecurile prin rațiuni conjuncturale, recitind cărțile cu severitate critică responsabilă, că avem o literatură românească postbelică bogată, interesantă și foarte originală. Spunem asta adesea. Dar răbdător, cu mânecile suflecate și urcat pe schele pentru a ne dovedi afirmația, printr-o convingătoare construcție critică solidă și demnă de materia incitatoare, a făcut-o până acum, după câte știu, în primul rând Eugen Simion.

Ovid S. Crohmălniceanu,
Pâinea noastră cea de toate zilele,
1981

Repere de interpretare

Făcându-și un model estetic și moral din E. Lovinescu, Eugen Simion are totuși o formulă ideo-critică sensibil diferită. Mentorul „Sburătorului" se concentra asupra literaturii contemporane lui, cartografiind-o atent, citind mii și mii de pagini de efectivă maculatură și așteptându-l (până la sfârșitul vieții) pe „marele izolat", noul Eminescu, care să-i răsplătească efortul benedictin. Deși cu studii clasice și perfect cunoscător al latinei, Lovinescu prețuia mai mult noutatea, pentru că aceasta venea în sensul teoriei sincronismului; și, în compensație, avea tendința să știrbească din prestigiul tradiției, accelerându-i în avans învechirea.

Cunoscător și chiar practicant al noilor metode critice (pluritematismul lui Jean-Pierre Richard), Eugen Simion pune, totuși, mereu noutatea literară în **serii tipologice** și în **ierarhii valorice**. Obiectul estetic nu este analizat în „vid", ci într-un cadru sincronic și diacronic mai larg, astfel încât statura lui să se precizeze prin comparație și contrast. Se naște astfel o „alianță" foarte interesantă între **critica** și **istoria literară**, între metodologiile și criteriile lor specifice. Critica este făcută cu o perspectivă istorică, în timp ce istoria este construită cu o grilă reductiv-estetică, selectând exclusiv valorile autentice.

Scriitori români de azi, numărând patru volume și mii de pagini, este exponențială pentru tipul acesta de **critică stabilizatoare**, canonică: sumarul ei coincide, practic, cu tabla de valori a literaturii noastre, adăugându-i precursorii și modelele din perioada interbelică. Eugen Simion nu deschide, ca Lovinescu, larg ușile recepției pentru toți veleitarii și nu analizează peste șaptezeci de poeți pentru a dovedi decadența unei epoci literare; pe de altă parte, nu are nici voluptatea lui Călinescu de a face literatură pornind de la operele și existențele unor scriitori minori. El **construiește** — și, pentru a da o și mai mare soliditate construcției, face din chiar scriitorii analizați niște puncte de rezistență. Marin Preda, Nicolae Breban și Augustin Buzura, în proză, Nichita Stănescu, Marin Sorescu și Leonid Dimov, în poezie, Lucian Raicu, Nicolae Manolescu și Valeriu Cristea, în critica nouă, formează o armătură și dau o configurație proiectului critic care-i încorporează. Diferitele compartimentări tipologice („Poezia poeziei"; „Conceptualizarea simbolurilor"; „Poezia socială și cosmică"; „Poezia politică"; „Ironiști și fanteziști" etc.) demonstrează lipsa de prejudecăți tematice: criticul recunoaște și prețuiește valoarea estetică indiferent de „coloritul" ei supra-textual.

Obiectivitatea și **echilibrul** sunt caracteristici definitorii ale lui Eugen Simion, care se ferește, în general, de orice exces. E o natură „diurnă", raționalizantă și (auto)constructivă, un clasic care nu-și mai permite luxul de a fi pur contemplativ, ci trebuie să se dezvăluie prin acțiune. Felul în care o face dă cititorului un sentiment tonifiant, de confort psihologic. Criticul este un „traducător" ideal al misterelor și intențiilor operei, un profesor care te învață nu să faci literatură (căci aceasta nu se poate învăța), ci cum să citești literatura, care sunt codurile ei. Solidaritatea cu lectorul — pe fundalul mai larg al solidarității cu valorile — este una dintre explicațiile prestigiului și autorității criticului, mai ales în lumea școlii, unde cartea nu e echivalată cu o marfă oarecare, și nici cultura cu o nobilă gratuitate.

Comentariul pe marginea operei de tinerețe a lui Marin Preda este relevant pentru modalitatea critică a lui Eugen Simion: perspectiva se modifică, fiind mai întâi largă (pentru a înregistra, de sus, relieful operei) și apoi aplicată asupra unui text (pentru ca acesta să poată fi străbătut, „la pas", de critic împreună cu cititorul). Exegetul preferă să recitească, în prealabil, tot ce s-a scris semnificativ

despre subiectul respectiv, pentru a sintetiza rezultatele și a le completa (sau a le amenda) prin punctul de vedere propriu. Acesta se impune cu o notă de orgoliu al delimitării: *„în afara lucrurilor cunoscute, comentate pe larg de critici"*, lectura („atentă") descoperă un autor „inedit": un nou Preda, înclinat spre fantastic și terifiant. Până la argumentația propriu-zisă (ce va fi derulată ulterior), criticul invocă niște „precedente" ilustre: un Balzac romantic sau un Rebreanu metafizic — ieșiți așadar, prin anumite elemente, din paradigma strict configurată a realismului. De fapt, realismul însuși nu exclude imaginativul și fabulosul, sondarea în conștiințele tulburi; el își creează o mitologie proprie, extrasă din „studiul stărilor obsesive". Desigur, acesta este un realism modern, în care tipologiile nu mai sunt perfect închegate și studiate din exterior, ci privite și dinlăuntru și analizate „în act" (cazul protagoniștilor lui Nicolae Breban). ***Întâlnirea din Pământuri*** are, într-adevăr, un indice de modernitate: „materialul" rural este decupat nu pitoresc-folcloric, ca la sămănătoriști, nici realist-naturalist, ca la Rebreanu, ci într-o latură enigmatică, deschisă — prin lumea subconștientului — mai multor interpretări.

Se observă cum analiza este condusă, în critica lui Eugen Simion, până la punctul unor noi sintetizări. Totuși, există și o latură acut-psihologică a discursului, reliefată atunci când autorul se „folosește" în mod mai creator de o operă, când o explică și pentru a se explica pe sine. *Dimineața poeților*, seducătoarea carte despre începuturile poeziei noastre, este scrisă din acest unghi, cu o plăcere și chiar cu o bucurie a comentatorului îndrăgostit de obiectul studiului său. Iar *Întoarcerea autorului* corectează excesele structuralismului, anunțând ulterioara preocupare a criticii (și nu doar a publicului) pentru genurile biograficului, pentru **existența** – altfel – sublimată în operă de creator. Cu cât acesta este mai important, cu atât faptele și întâmplările vieții lui (chiar și cele mai anodine) pot configura, în ochii și prin efortul unui critic adevărat, o **structură**. Capodopera, o dată creată, va asigura scriitorului o posteritate deopotrivă confortabilă și incomodă, căci tot ceea ce el a făcut sau a pătimit va fi luminat de fascicolul curiozității. O curiozitate de specialist sau una, pur și simplu, omenească. Autorul, „alungat" de structuralism din Textul său, are parte — prin această reconciliere între eul creator și eul biografic — de o glorioasă întoarcere. În cuvintele criticului, „a spune că nu mă interesează viața celui care a scris *Legenda secolelor* sau *Contemplațiile, Mizerabilii*, opere care au mișcat spiritul veacului, este o ipocrizie sau dovada unei patologice lipse de curiozitate".

Se observă cum critica lui Eugen Simion își deschide, în masivul bloc exegetic al *Scriitorilor români de azi*, un fel de curte interioară, în care teoria literară și biograficul, analiza și plăcerea pură a lecturii se armonizează și se justifică reciproc. Nu doar Autorul se întoarce în Operă, ci și criticul în propria subiectivitate — parcă pentru a compensa marele efort de obiectivare presupus de construcția canonică a literaturii române contemporane.

Exerciții de redactare și compoziții

- În opinia lui G. Călinescu, prozatorul român nu are apetență pentru fantastic. Care este opinia voastră? Argumentați-o, prin exemplificări.
- Cât de „stabile" pot fi lucrurile în domeniul literaturii și al criticii? Argumentați-vă punctul de vedere, într-un eseu nestructurat.
- Paradigma unui creator (clasic, romantic, modern, realist) are vreo pondere în ceea ce privește viața lui? Realizați o compoziție pe această temă.

*Ca și marele său model (E. Lovinescu), urmașul și luminosul exeget al **Scepticului mântuit** are darul formulărilor pregnante și al pătrunderii în mijlocul fenomenului literar, într-un cuvânt, al intuiției critice lucide și elegante, de o aleasă urbanitate.*

Șerban Cioculescu, 1974

*O carte (atribute rare în critică!) luminoasă, caldă, solară, am spune „sudică", scrisă cu plăcere, cu poftă — fără îndoială una dintre cele mai frumoase cărți apărute la noi de la **Istoria literaturii române** a lui G. Călinescu.*

Valeriu Cristea,
despre ***Dimineața poeților***

Criticul în viziunea poetului Nichita Stănescu

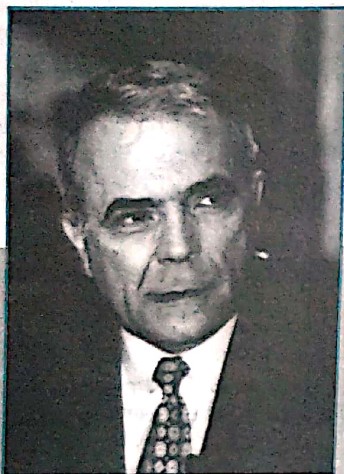
El și-a făcut din modul echilibrat și adânc de a gândi o respirație, iar din modul curat și pe-ndelete de a cumpăni — inspirare [...]. Eugen Simon reprezintă și este intelectualul român autentic.

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Modestie și orgoliu***, Editura Eminescu, București, 1984.
- Andrei Grigor, ***Eugen Simion***, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Brașov, 2001.
- Lucian Raicu, ***Practica scrisului și experiența lecturii***, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Mircea Zaciu, în ***Dicționarul esențial al scriitorilor români*** (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), Editura Albatros, București, 2000.

Liberalismul conștiinței

Nicolae Manolescu



Coordonate ale vieții și operei

Nicolae Manolescu s-a născut la 27 noiembrie 1939, la Râmnicu-Vâlcea. Și-a început studiile gimnaziale la Sibiu, le-a continuat la Râmnicu- Vâlcea și a absolvit liceul, în 1956, tot la Sibiu. A urmat Facultatea de Filologie a Universității București (1956– 1962), fiind exmatriculat între 1958 și 1959, din cauza „dosarului" (era fiul unor deținuți politici). După un an de șomaj, devine preparator la Catedra de literatura română a aceleiași facultăți, începându-și cariera universitară. Își ia doctoratul în Litere în 1974, cu o teză despre Titu Maiorescu.

Debutul publicistic are loc în 1961, în „Viața românească", iar cel editorial, în 1965, cu volumul (scris în colaborare cu Dumitru Micu) ***Literatura română de azi***. În 1962, George Ivașcu, directorul revistei



Literatura română postbelică

vol. I (fragmente)

Viziunile lui Mircea Cărtărescu rezultă dintr-o îmbrățișare a universului real, nu numai cu gândul, nici numai cu sufletul, ci cu întreg trupul, cu brațele, cu mușchii, cu venele, cu ganglionii, cu viscerele. Cunoașterea este așa zicând fizică, o metafizică a corporalului. Instrumentul privilegiat rămâne privirea: una de foarte sus, *din polul plus*, concretă și fantastă, minuțioasă și integratoare. Este uimitor modul în care reușește poetul să îmbine aceste planuri opuse. *Uriașa* debutează cu o viziune tandru-umoristică a obiectelor camerei, erotic animate de dorința de a-și da întâlnire, într-o „sâmbătă-seara", și continuă cu imaginea colosală (swiftiană, freudiană) a mamei, care privește pe fereastra camerei la singurătatea poetului. În *Ciocnirea* sentimentul e obiectivat într-o întâmplare la fel de extraordinară: poetul îndrăgostit trage de șnurul telefonului până când, comprimând orașul, străzile, casele, aduce fereastra iubitei în dreptul ferestrei proprii, buzele iubitei lângă buzele lui. În *Noapte de decemvrie*, tristețea traversează orașul călare pe un curcubeu și o răpește pe fata iubită de sub nasul vecinilor, pompierilor și tuturor celorlalți care se află în preajmă. Viziunile conțin mereu acest amestec de banal și de senzațional, sunt hazlii și fabuloase, înduioșătoare și pline de cruzime, copilărești și fermecătoare. [...]



Elena Hasche-Marinescu, *Metamorfoze*

Momentele se constituie dintr-un efort de a recupera poetic banalul cotidian. Am semnalat și altădată orientarea „prozaică" a unei părți din poezia contemporană (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu). Este o reacție la modelul dominant în anii '70, al poeziei „lirice", evazive și rafinate. În loc să construiască universuri poetice „absolute", ca înaintașii lor, câțiva dintre tinerii poeți de astăzi se complac într-o pseudodescriere a realității zilnice. Elemente ale acestei maniere se găsesc pretutindeni în versurile lui Mircea Cărtărescu, dar *Momentele* le reunesc aproape programatic, într-o poezie care se situează voit la antipodul evaziunii moderniste, al metafizicii lirice, al miturilor și al transfigurării de orice fel. Ele privesc realitatea de la nivelul realității, făcându-se ecoul faptului divers, al biografiei, în sensul cel mai strict. Desigur, poezia aceasta hiper-realistă și fotografică dorește să vorbească despre banalitate fără să cadă în banal. E o sinteză, nu o copie, un soi de burete care absoarbe cele mai mărunte picături de realitate. Meritul ei constă în democrația pe care o introduce în considerarea formelor realului: derizoriul își găsește locul în ea, ca și esențialul, detaliul ca și întregul, trăirea ca și lecturile, viața ca și cartea. E o *imago mundi*, un repertoar, o tablă de materii a cotidianului.

Abordarea textului în clasă

- De ce face criticul analogia cu Swift, pentru a fixa imaginea „colosală" a mamei din poemul *Uriașa*?
- Pentru tipul de poezie practicat de Mircea Cărtărescu, sintagma din Ion Barbu („*din polul plus*") vi se pare adecvată? Argumentați.
- Comparația cu poezia anilor '70 este numai tipologică, sau și valorică?

Repere de interpretare

Dintre criticii generației '60, Nicolae Manolescu a fost cel mai atașat de formula **creatoare** a criticii călinesciene, cu desenul ei impresionist. **Lecturi infidele**, primul volum ce-i aparține efectiv criticului, exprimă elocvent, atât prin titlu cât și prin maniera propriu-zisă de a trata operele literare, această filiație. Numai că structura lui Nicolae Manolescu — așa cum o întreagă activitate ulterioară o va dovedi — este cu totul alta. El are un acut sentiment al prezentului, un simț al momentului, ceea ce îl face să se implice în toate secvențele unei istorii în plină derulare. Spre deosebire de G. Călinescu, care operează cu durata lungă și înscrie un autor într-o tipologie înglobantă, făcând din momentul literar contemporan o simplă verigă (chiar dacă ultima) a unui lung lanț istoric, Nicolae Manolescu se adaptează, pe rând, la momentele „șaizeci", „șaptezeci", „optzeci" și „nouăzeci" din perioada postbelică. Prin urmare, cronica literară săptămânală, și nu încercările de sinteză, îl exprimă cel mai exact. Este un remarcabil **critic de întâmpinare**, de primă instanță, cu reflexe rapide și sigure, cu capacitatea de a discerne ușor valorile și a le prezenta în lumina poeticii lor; un foarte bun **diagnostician**. Reversul medaliei îl constituie hedonismul accentuat, cu efectele lui secundare. Criticul devine un don Juan care glisează mult prea vizibil, în timp, de la o poziție la alta, și pentru care fiecare nouă pasiune determină o „diluare" a celor mai vechi. Acel **liberalism al conștiinței** de care vorbea Tudor Vianu, citându-l pe Albert Thibaudet, riscă să se

▶▶▶ „Contemporanul", îi încredințează cronica literară săptămânală: aceasta va fi ținută timp de treizeci și unu de ani, un deceniu la „Contemporanul", restul — la „România literară". Cel mai longeviv cronicar literar postbelic nu și-a strâns, totuși, în volum rezultatele acestei activități, cronicile propriu-zise, decât în 2001 (în ***Literatura română postbelică***, vol. I–III). A publicat aproape douăzeci de volume de critică, eseu și istorie literară: ***Lecturi infidele*** (1966), ***Metamorfozele poeziei*** (1968), ***Contradicția lui Maiorescu*** (1970), ***Teme*** (șapte volume, din 1971 până în 1988, cu o selecție în ***Cărțile au suflet***, 1995), ***Introducere în opera lui Al. Odobescu*** (1976), ***Sadoveanu sau utopia cărții*** (1976), ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, vol. I (1980), vol. II (1981), vol. III (1983), ***Despre poezie*** (1987), ***Istoria critică a literaturii române***, vol. I (1990), ***Poeți romantici*** (1999).

După Revoluție, devine directorul „României literare". Intră în politică, punând capăt cronicii literare; devine președintele unui partid de orientare liberală (P.A.C.) și senator în Parlament; candidează la alegerile prezidențiale fără succes, trecând apoi la P.N.L. După un deceniu, renunță și la politica militantă, candidând pentru funcția de președinte al Uniunii Scriitorilor. A primit de cinci ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1970, 1976, 1981, 1990, 2001) și a fost ales membru corespondent al Academiei Române.

Spirit liberal și temperament combativ, Nicolae Manolescu a avut o contribuție importantă la rezistența prin cultură în anii comunismului. **Individualismul** este pentru el o concepție și o practică, un mod de a se adapta la cele mai diferite conjuncturi, rămânând totodată el însuși.

Cronicarul literar

Cronicarul e singurul critic care admite să fie judecat după eficiența analizelor sale. Cronica are o latură morală, care în critică se observă mai greu, dar pe care ea o scoate în evidență. În sfârșit, cronica nu îngăduie nici o mistificare; criticul fără talent se poate refugia în istoria literară, dar cronicarul seamănă cu un actor, silit să apară pe scenă, cu toate reflectoarele și privirile ațintite asupra-i, și deci, în imposibilitatea de a se arăta mai talentat sau mai inteligent decât este în realitate.

Nicolae Manolescu, *Teme*, 1971

Referințe critice

Desigur, cronicile lui Valeriu Cristea sunt mai pregnante, ale lui Raicu mai profunde, ale lui E. Simion mai cuprinzătoare, ale lui Ulici mai spontane, ale lui Marian Papahagi mai docte [...]. Grigurcu e mai talentat în sensul artistic al termenului, M. Iorgulescu e mai prompt, Dimisianu mai echilibrat, Cornel Ungureanu mai persuasiv. N. Manolescu are mai mult sau mai puțin — însă din toate — aceste însușiri, într-o formulă care e secretul fascinantei sale personalități. El rămâne cronicarul total și „nepereche" al literaturii române contemporane.

Mircea Martin, *Singura critică*, 1986

Bibliografie

- Mircea Iorgulescu, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Mircea Martin, *Singura critică*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Alexandru Paleologu, *Alchimia existenței*, Editura Cartea Românească, București, 1983.
- *Totul despre Nicolae Manolescu*, antologie de Mircea Mihăieș, Editura Amarcord, Timișoara, 1996.

transforme în relativism. Din fericire, pe fundalul dogmatismului ideologic, această continuă în „fugă" individualistă a avut un sens eliberator-creator. Critica estetică respira tocmai prin „infidelitățile" sale față de un text — și, mai ales, față de un anumit context politic al judecării tuturor textelor.

Cronica la volumul *Totul* al lui Mircea Cărtărescu, apărută în revista „România literară", în 1985, este ilustrativă pentru modalitatea rapid-introspectivă, penetrantă și directă a criticii lui Nicolae Manolescu. Ea are o semnificație specială prin faptul că, pe atunci, tânărul poet se remarcase la „Cenaclul de luni" condus de critic la Facultatea de Filologie, un cenaclu care a reprezentat (alături de „Junimea" al lui Ovid S. Crohmălniceanu și de „Cercul de critică" al lui Eugen Simion) o „pepinieră" a „optzecismului". Important este și faptul că textul poetic este analizat prin grila paradigmei postmoderne în care el se înscrie, cu toate că forța imaginativă a lui Mircea Cărtărescu are un ecartament romantic, năzuind să îmbrățișeze **totul.** O bună formulă a criticului (cunoașterea: o „metafizică a corporalului") asociază planurile opuse pe care însăși lirica analizată se sprijină: privirea de sus, *„din polul plus"* barbian, este deopotrivă *„concretă și fantastă"*, *„minuțioasă și integratoare"*. Ea nu stilizează realitatea; dimpotrivă, o dilată pentru a-i înregistra toate detaliile. Cronicarul literar argumentează prin exemplificări, făcând scurte „rezumate" pentru a fixa planul narativ din trei poeme. Unii comentatori au o reacție alergică la acest mod de a face critică literară, susținând că analistul nu trebuie să „povestească", să rezume ceea ce se „întâmplă" într-o operă, ci să treacă direct la disecția textului. Însă epicul nu e o simplă epidermă, ușor de îndepărtat. Nici măcar în universul liric (cu atât mai puțin în cel modelat printr-o metafizică a **corporalului**): chiar aceste poeme ale lui Cărtărescu își extrag semnificațiile dintr-un *„amestec de banal și de senzațional"* al epicului, care cumulează fapte și întâmplări. Într-o singură frază, criticul reușește și descripția, și schițarea unor potențiale analogii (imaginea *„swiftiană, freudiană"*) apte să susțină interpretarea. Tehnica lui Nicolae Manolescu este de a fixa datele intime ale unui text printr-o sumă de comparații, analogii și opoziții cu ceea ce este deja cunoscut de lector. Un exemplu bun îl constituie analiza poeziilor din *Momente*: criticul le încadrează întâi într-o orientare mai largă în poezia contemporană (cea *„prozaică"*), oferind exemple (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu), apoi le contrapune modelului dominant în anii '70 (poezia „lirică", „absolută"). După fixarea unui „sinonim" și a unui „antonim", termenul definitoriu al poeziei analizate este mai ușor de înțeles — și criticul îl formulează, acum, cu o veritabilă voluptate explicativă: este vorba de o poezie *„hiper-realistă și fotografică"*, *„o sinteză, nu o copie"*, *„un soi de burete care absoarbe cele mai mărunte picături de realitate"* (comparație foarte plastică), o „**imago mundi**, un repertoar, o tablă de materii a cotidianului.

Critica lui Nicolae Manolescu, seducătoare în pagină, se edifică mai mult în **plan** decât în spațiu; totalitatea pieselor ei nu formează atât o construcție, cât un mozaic multicolor.

Exerciții de redactare și compoziții

- Care credeți că sunt avantajele și dezavantajele descripției și rezumatului într-un text de critică literară?
- Prin ce operă anunță Marin Sorescu orientarea *„prozaică"* din poezia anilor '80?
- În ce constă „infidelitatea" structurală a criticului literar? Există o „fidelitate" compensatoare? Argumentați într-un eseu nestructurat.

Tehnici discursive

Discursul argumentativ

Argumentația este definită în mod diferit de către specialiști, în funcție de perspectiva adoptată în studierea unui domeniu constituit la intersecția **logicii** cu **retorica** și **lingvistica**. Argumentația apare mai frecvent prezentată ca: a) **strategie** prin care, folosind o anumită limbă, un vorbitor reușește să extragă concluzii valabile; în acest caz, argumentația stabilește o relație între unul sau mai multe argumente și o concluzie; b) **activitate verbală**, de natură intelectual-socială care servește la justificarea sau la respingerea unei opinii; formulând un ansamblu de enunțuri, emițătorul urmărește să obțină acordul unuia sau al mai multor colocutori, care au rolul de judecători. **Prima accepție** a termenului este elaborată dintr-o **perspectivă** predominant **logică**. Argumentația nu trebuie, însă, confundată cu demonstrația logică a adevărului unui enunț sau a validității unui raționament. Mecanismele argumentației aparțin **limbilor naturale**, pe când cele ale demonstrației aparțin logicii. Argumentația lasă receptorului **libertatea de alegere a soluției corecte (sau măcar probabile)**, în timp ce demonstrația nu are această proprietate, fiind obiectivă, iar concluzia ei rămânând definitivă. Argumentația poate deveni convingătoare prin repetare și insistență. **A doua accepție** a termenului îl face mai apropiat de **preocupările lingvisticii**, sugerând faptul că argumentația este motivată printr-**un dezacord** (real, probabil sau posibil între colocutori), care, anticipat de emițător, trebuie prevenit sau eliminat. Înțelegerea discursului ca ansamblu de strategii prin care emițătorul încearcă să-și influențeze colocutorii conferă oricărei forme discursive o forță argumentativă inerentă. Dar există și structuri constitutive ale unui discurs care nu îndeplinesc decât un rol strict informativ (nu și unul argumentativ). Argumentația este prin excelență **produsul situațiilor dialogale** ea putând fi construită și prin înlănțuirea replicilor, dar este posibilă și în cazul unor forme de **discurs monologic** (inclusiv în cazul deliberării interioare) (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, Editura Științifică, București, 1997).



Aurel Jiquidi, ilustrație la piesa *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale

Discursul dialogic argumentativ

Studiul estetic – „«Morala» în artă”

(fragmente)

„S-o luăm sistematic. Și să începem — nu e vina noastră — cu banalități.

Imaginile sunt oglindirea lumii din afară în noi, însă din cauza aparatului aperceptor deosebit de la om la om, imaginile venite de la același obiect vor fi deosebite de la un om la altul, în cazul nostru, de la un artist la altul. Aceasta e prima cauză a **personalității** artistului. Dar aceste imagini nu se depun pe o placă moartă, ci pe una care reacționează, care răspunde, care trimite sonoritatea ei — care apreciază obiectul ce a produs imaginea; aceasta este starea afectivă corespunzătoare, sentimentul. Aceasta este a doua cauză a **personalității**.

Când analizez sufletul unui poet sau opera sa — sunt același lucru — analizez **felul** imaginilor sale, felul său special de **a reproduce** lumea din afară și felul său special de a răspunde la această lume, de a reacționa față cu ea, **de a o aprecia**. Primul fel — **reproducerea lumii** — nu ne interesează direct în chestia de față – întrucât ne interesează, îl vom trata altădată. **Aprecierea lumii** din afară, sentimentul față cu materia tratată în opera sa, **atitudinea** scriitorului, aceasta ne interesează aici.



Aurel Jiquidi, Cațavencu,
ilustrație la piesa *O scrisoare pierdută*, de I.L. Caragiale

Are sau nu scriitorul **o atitudine** față cu opera sa? Cu alte cuvinte, **apreciază** sau nu scriitorul? Are simpatie sau nu scriitorul pentru personajele și faptele din opera sa? [...] Vă rog să băgați bine de seamă: e vorba de **constatare**, nu de **ideal**. E vorba de ceea ce **este**, nu de ceea ce **trebuie** să fie. Noi susținem că artistul **are** o atitudine în fața vieții, — a operei sale nu susținem că **trebuie** să aibă. Dacă sufletul omenesc ar fi construit altfel, dacă artistul n-ar avea **preferințele** sale, am constata lucrul, cum constatăm că în orânduirea constelațiilor cerești nu se zărește nici o intenție, nici o significație...

Această atitudine, apreciere, e ceea ce se cheamă «tendință» în artă și circumstanța atenuantă a adversarilor noștri e că acest cuvânt prea stârnește ideea de **urmărire conștientă** a unui scop — de unde și confundarea lui cu **teza**, în contra căreia am protestat de atâtea ori.

Noi nu suntem **în contra** «artei pentru artă» și **pentru** «arta cu tendință». Noi susținem **că nu există «artă pentru artă», că orice artă e tendențioasă.**

Încă o dată, nu e chestie de dorință, de **ideal**, e o pură chestie de **constatare**..." (subl. ns.)

(G. Ibrăileanu, studiu apărut în revista „Viața românească" din 1906, nr. 2)

Conform teoriei argumentației, G. Ibrăileanu utilizează tehnicile discursive ale raționamentului teoretic și practic, prin care urmărește să determine ori să sporească adeziunea cititorilor revistei "Viața românească", pe care a condus-o cu autoritate intelectuală între 1906–1933, la opiniile sale. Deși ne-am fi așteptat la o structură monologică, criticul a preferat discursul în **formă dialogică cu dublă adresare** (către cititori și către adversarii ideilor sale estetice); el alternează persoana a III-a (când dezvoltă seria argumentelor) cu persoana a II-a (când își atenționează lectorii, păstrându-le vie atenția asupra receptării mesajului său — *„Vă rog să băgați bine de seamă..."*) și cu persoana I (*„noi nu suntem...", „noi susținem..."*). Discursul nu este constatativ, ci **direct polemic**, interpelându-și imaginar preopinenții: *„— Așadar, domnule M. Simionescu-Râmniceanu, ne-am înțeles?"* sau: *„— Nu domnule Densusianu, te enervezi degeaba. Fii liniștit, nimeni n-o susține..."*.

Ibrăileanu reproduce succesiv opinii exprimate de Marin Simionescu-Râmniceanu, Eugen Lovinescu și Ovid Densusianu, partizani ai autonomiei esteticului în raport cu eticul și ai principiului artei pure. Dimpotrivă, criticul "Vieții românești" opinează că artistul nu reproduce realitatea, ci o interpretează manifestând o atitudine individuală față de aceasta, care se răsfrânge în creația sa. Opera de artă are **o conotație morală implicită** (nu explicită, care se transformă în „teză"), vizibilă chiar și la scriitorii realiști cei mai obiectivi și impersonali. Ibrăileanu extinde demonstrația estetică de la domeniul literaturii la acela al artelor în genere (arhitectura, pictura, muzica), ultima fiind și "cea mai tendențioasă", deoarece transmite nu numai forme sonore, ci și sentimente cu puternică încărcătură subiectivă. Criticul reia sintagme, chiar afirmații întregi (întărind forța de persuasiune a ideilor), le rezumă pe unități mai reduse (*„scriitor fără tendință nu se poate, căci scriitor **absent** față cu opera sa nu se poate"*), pregătește — prin logica argumentativă și prin figurile insistenței — concluzia finală: ***„Criticul, care nu judecă atitudinea scriitorului, afectivitatea sa, idealul său, nu-și face datoria."***

Discursul monologic argumentativ

Studiul critic – „I. L. Caragiale și spiritul românesc"

(fragment)

„Există, se știe, de mult preocuparea de a defini **stilul** unei națiuni, acela care, după Nietzsche, exprimă «unitatea stilului artistic în toate manifestările vitale ale poporului». Când se fixează acest stil, cine și ce îl determină? Roland Barthes e de părere (într-un articol din 1942, reprodus în *„Le Monde"*, 4 aprilie 1986) că stilul este opera tragediei. Epocile în care a înflorit tragedia (secolul al V-lea atenian, secolul elisabetan, secolul al XVII-lea francez) sunt secole de cultură. Acum se formează **stilurile**, în epocile tragediei, nu teatrul imită viața, ci viața — zice Barthes în modul său paradoxal — primește de la teatru «o demnitate și un stil cu


Aurel Jiquidi, Trahanaché,
ilustrație la piesa *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

adevărat mare». Așadar tragedia este cea mai bună școală de stil. Pentru a merita tragedia, trebuie însă ca sufletul colectiv să atingă o anumită treaptă de cultură, altfel masele corupte de o falsă cultură simt destinul lor prin dramă. Tragedia arată suferința omului, drama sugerează oamenilor nefericirile mărunte, mizeriile existenței lor...

Pe scurt, popoarele care au avut tragedie au azi stil. Un stil al existenței și un stil al culturii, determinabil, educativ și formativ. [...]

Care ar fi, din acest punct de vedere, stilul românesc? Noi n-am avut și nu avem, în teatru, mari opere tragice. **Istoria noastră este un lanț neîntrerupt de tragedii, dar teatrul românesc a preferat comedia și cel mai mare dramaturg al nostru este un spirit comic, nu un spirit tragic.** (subl. ns.) Să tragem de aici încheierea că stilul culturii noastre și stilul nostru de a fi în viața de toate zilele au fost formate de comedie? De aici să vină aplecarea noastră spre râs, plăcerea noastră de a cârti, în fine, lipsa noastră de suflu, absența noastră din istorie? Caragiale, cu simțul lui enorm și văzul lui monstruos, a citit comedia din noi și ne-a fixat moravurile. Ca oameni sociali ne manifestăm adesea în stilul lui Caragiale, oamenii noștri politici, de o sută de ani și mai bine se ceartă, se luptă și se împacă în Piața Endependenței în stilul eroilor lui Caragiale. De multe ori politologii și gazetarii noștri se conduc după dialectica subțire a Conului Leonida și culeg știrile după metoda lui Caracudi. Istoria se schimbă, tipologiile, mecanismele, moravurile, năravurile, pe scurt, **stilul se repetă** (s.a.) [...].

N-am avut, este adevărat, o mare epocă a tragediei, dar am credința că alte genuri au determinat stilul culturii române și modul românesc de a fi: poezia populară și poezia cultă. Cultura română este, în primul rând, o cultură de poeți. **Tot ce-am dat noi mai bun este poezia, geniul și genul culturilor tinere** (subl. ns.). Spiritualitatea românească și stilul românesc se regăsesc, în primul rând, în marii poeți. Tot aici se regăsește și partea noastră capabilă nu numai să trăiască într-o interminabilă comedie și să privească viața ca pe un carnaval, să tachineze și «să traducă» la infinit, dar **să și gândească destinul în termenii metafizicii** (subl. ns.). Altfel cum am putea explica fenomenul Eminescu, cum am putea explica apariția lui Blaga și Bacovia, dar miracolul poetic Arghezi, atâtea și atâtea dovezi că spiritul românesc privește și dincolo de comedia vieții? Când acesta obosește, începe comedia și, o dată cu ea, apare ironia care ne spală de ridicol și, în situațiile tragice ale istoriei, ne ajută să supraviețuim."

(Eugen Simion, Prefața la *I.L. Caragiale. Opere*, volumul I, 2000, apărut sub egida Academiei Române).

Exerciții. Aplicații

1. Citiți integral studiul critic menționat și separați temele abordate de autor, orientându-vă după secvențele discursive marcate și grafic, prin asterisc.
2. Urmăriți logica strânsă a demonstrației teoretice, coerența argumentației, tehnica ilustrării argumentelor de ordin general cu exemplificări particulare din cultura universală și națională.
3. Cum se definește conceptul de „stil" în raport cu spiritualitatea și cultura românească în viziunea criticului contemporan? În ce măsură relația dintre „stilul" civilizației și al artelor (inclusiv al literaturii) românești determină „specificul nostru național"?
4. În ce secvențe ale studiului critic este folosită persoana a III-a alternată cu persoana I? Motivați de ce.
5. Discursul monologic are un colocutor indeterminat? Cui sunt adresate întrebările–cheie de la debutul și de la finalul unui fragment argumentativ? Ar putea fi interpretate ca deliberări interioare, sau acestea îl implică mai activ pe un receptor prezumtiv?
6. Citiți și analizați (din punctul de vedere al tehnicilor argumentației și al conținutului de idei) trei discursuri diferite de tip oratoric: un discurs parlamentar (Titu Maiorescu), un discurs festiv (cu ocazia primirii unui membru–scriitor în Academia Română) și o pledoarie juridică având implicații literare (precum aceea rostită de B. Ștefănescu-Delavrancea în apărarea lui I. L. Caragiale, acuzat drept autor imoral și plagiator de Const. A. Ionescu-Caion).

Identitatea culturii române

Înfățișăm aici, în stil *zbor de pasăre*, peisajul literaturii române, începând cu *limba* și încheind cu scrierile memorialistice apărute după decembrie 1989. Privită de sus, literatura română nu arată rău. Care ar fi elementele ei specifice? Amintesc cititorilor că *specific* nu înseamnă *unic*, ci doar o notă aparte și, uneori, o notă precumpănitoare. În aceste condiții, ce ar defini literatura română?

1. Literatura română este prin origini, limbă, modele, aspirații, mentalitate și, prin ceea ce criticii mai vechi numeau „spiritul rasei", **o literatură romanică.**

2. Latinității ei structurale i se adaugă — și acest fapt este, într-adevăr, unic — **ortodoxia**, care, în cultură, înseamnă: tradiție spirituală bizantină și o metafizică de tip răsăritean. Filozofii din anii '30 au vorbit de un mod specific de *a înțelege* și de *a trăi* universul, diferențiat de *cunoașterea* occidentală, bazată pe raționalism.

3. Literatura română a avut în faza ei de formare și are încă în epoca modernă o **capacitate enormă de a asimila**, de a primi mai multe „ispite" (cum le zicea Mircea Vulcănescu în anii '30), de la *ispita* slavă la cea sudică (grecească și turcă). De aici, bogăția ei spirituală, pluralismul stilurilor, mai multe zone de influență și, cum am precizat deja, capacitatea de asimilare... O literatură *deschisă.* Keyserling spune că bizantinismul, ca fenomen spiritual, a supraviețuit mai bine în cultura română și vede șansa ei de dezvoltare, în viitor, prin cultivarea acestei tradiții.

Tradiția latină este structurală și, deci, dominantă și fecundă, totuși nu este de ignorat, într-adevăr, filonul bizantin, vizibil nu numai în literatura medievală și în pictura religioasă, dar și în unele fenomene târzii din faza modernă...

4. **Obsesia**, totuși, a **unității spirituale**, centrată — cum am precizat — pe ideea latinității este esențială. Faptul se vede și în sfera fantasmelor, miturilor, a temelor prioritare. Un singur exemplu: *tema dublului,* care vine și revine în literatură. *Dublul* este fratele occidental care a plecat (o dată cu retragerea trupelor romane, în 271, sub Aurelian) și nu se mai întoarce. Există o întreagă mitologie literară în jurul acestei obsesii. Țipătul cronicarului, „Noi de la Râm ne tragem", ascunde, deopotrivă, o certitudine, o mândrie, dar și un complex: complexul celui părăsit de fratele risipitor. Complexul se transformă, apoi, într-un orgoliu și un stâlp de susținere... Limba care a supraviețuit miraculos (și s-a îmbogățit) în contact cu atâtea „ispite" reprezintă elementul de coeziune în această conștiință a unității spirituale pe care o are, de la cronicari până în zilele noastre, literatura română.

5. Literatura română a participat, ca toate literaturile de altfel, la **pregătirea unității statale.** A precedat-o, chiar a și inspirat-o, realizând o unitate spirituală înainte ca toate granițele dintre provincii să cadă. Când ia ființă, în 1866, Academia Română, ea adună sub același acoperământ scriitori, istorici și reprezentanți ai artelor frumoase din Muntenia, Moldova, Transilvania (aflată, atunci, sub dominație austro-ungară), Basarabia (aflată din 1812 sub ruși), Bucovina (sub austrieci) și chiar câțiva exponenți ai românilor din sudul Dunării. Scritorii din provinciile locuite de români comunică, de altfel, între ei și de multe ori migrează. Maiorescu, originar din Transilvania, se naște la Craiova, își face studiile în Austria, Germania și Franța, se fixează, apoi, la Iași și se mută după un timp la București, aducând cu sine ceea ce G. Călinescu numește „spiritul românului central"... Literatura română nu abandonează aproape niciodată *sarcinile ei naționale* și chiar subordonează uneori factorul estetic priorităților istoriei...

6. Literatura română este, înainte de orice, **o literatură de poeți**. Tot ceea ce am dat noi mai bun și mai durabil este poezia. Eminescu, Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Nichita Stănescu sunt mari poeți, din nefericire aproape necunoscuți. Arghezi, poate cel mai mare poet european al acestui secol, este intraductibil din pricina complexității limbii sale. După poeți, în ordinea importanței, vin criticii literari, mulți și excepționali, veritabili creatori în sfera literaturii de idei. Maiorescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu sunt spirite europene și creatori de prim ordin. Ei au jucat un rol important în **sincronizarea literaturii cu spiritul veacului**. Faptul că poeții prevalează este un semn al literaturilor tinere, dar...

7. Literatura română nu este tânără, este, dimpotrivă, observă același G. Călinescu, o literatură *bătrână* prin vechimea literaturii orale și, mai mult decât orice, prin mentalitatea ei. Oricum, obsesia *continuității, a vechimii* este puternică în cultura noastră. **Tradiționalismul spiritual** este prezent în toate fazele de evoluție și, în momente de criză, constituie refugiul, soluția de salvare. Tradiționalism înseamnă, în primul rând, *ruralism.* Literatura română este, în bună parte, creația scriitorilor de origine țărănească sau, mai precis, a scriitorilor care se bizuie pe valorile morale ale lumii țărănești. Această prioritate a trezit reacții și tot secolul al XX-lea este însângerat de bătăliile dintre *sincroniști* (europeniști) și *tradiționaliști* (în speță, „ruraliști"). Sincronismul câștigă, dar nici tradiționalismul nu rămâne în vechile clișee. Se europenizează și, estetic vorbind, se spiritualizează (cazul Blaga, poet expresionist, este cel mai elocvent). **Lupta pentru sincronizarea literaturii** a fost, în planul ideologiei literare, necesară. Spiritul retrograd *sămănătorist* a fost înfrânt, ceea ce nu înseamnă că lumea rurală trebuie exclusă din literatură. Trebuie racordată doar la exigențele literaturii moderne și postmoderne.

8. Literatura română cuprinde **o bogată creație populară** care s-a prelungit până spre zorii modernității. Ea a constituit punctul de plecare pentru marile construcții literare...

9. Obsedată de vechimea, unitatea și continuitatea ei istorică, literatura română are, totuși, un spirit *adamic* sau, mai exact, istoria, sistematic accentuată în această parte a Europei, a împiedicat-o să evolueze normal. Suntem siliți mereu să întrerupem, să ne retragem, s-o luăm de la capăt. Evoluție prin „salturi", necesitatea de a recupera rapid handicapurile, întârzierile. Acestea ar fi însușirile culturilor mediteraneene, zice Ortega y Gasset. Noi, românii, avem, oricum, o mentalitate „Kairotică" (spiritul lui „acum ori niciodată"), obsesia noastră este să nu rămânem în urma Europei... Atunci construim rapid și putem chiar intra în avangardă (cazul Tristan Tzara, Brâncuși etc.)

10. **Două complexe** agită literatura română: a) complexul bazat pe ideea că o deschidere prea mare ar duce la pierderea identității spirituale și b) complexul citat mai înainte: teama de a nu rămâne izolați, aici, la gurile Dunării. Prin anii '80 ai secolului al XIX-lea, Maiorescu a dat soluția: *Să fim naționali cu fața spre universalitate!*

11. Literatura română este pusă și se pune singură în cauză mereu, se culpabilizează. Valorile sunt aproape sistematic contestate, ierarhiile sunt periodic demolate. **Spiritul polemic** este **excesiv** și criticii literari își pierd o mare parte din timp încercând să repare ceea ce au stricat înaintașii lor sau invers: să dărâme, în momente de criză morală, ceea ce au construit alții. „Revizuirea" depășește marginile normalității și riscă să devină o maladie a spiritului critic. Partea bună a acestui fenomen negativ este că operele sunt împiedicate astfel să îmbătrânească...

12. În fine, **literatura română**, în măsura în care este receptivă, *deschisă,* este și **o literatură flexibilă, donatoare**. Este suficient să cităm numele lui Tzara, Panait Istrati, Eliade, Fondane, Cioran, Eugen Ionescu, Petru Dumitriu pentru a înțelege această disponibilitate a spiritului românesc.

EVALUARE FINALĂ

1. Concepeți unul sau mai multe eseuri libere, în care să dezvoltați opiniile formulate de marii scriitori români despre noțiunea de „limbă" în general (despre limba lor maternă în special), din textele reproduse în manual (sau din altele alese de voi).
2. Reliefați, într-o compunere de sinteză, importanța scrierilor religioase — redactate atât în limba slavonă, cât și în limba română — pentru istoria culturii și a literaturii naționale.
3. Arta descrierii, a narațiunii și a portretului literar în operele cronicarilor români moldoveni și munteni; structurați un eseu, în care să reliefați mijloacele specifice de realizare a acestor modalități artistice în istoriografia noastră.
4. Realizați un eseu structurat cu tema: „Problema latinității de neam și de limbă, a unității naționale a tuturor românilor", reflectată, deopotrivă, în scrierile cronicarilor și ale iluminiștilor noștri.

Genul epic

1. Prezentați, într-un eseu nestructurat, aspecte tipice satului ardelenesc, moldovenesc și muntenesc, reliefate în proza scriitorilor Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu și Marin Preda.
2. *Moromeții* (volumele I și II), *Marele singuratic* și *Viața ca o pradă* formează împreună o saga moromețiană; analizați (din cuprinsul acesteia), într-un eseu nestructurat, romanul familial pe tema responsabilității paterne și filiale.
3. Alcătuiți o compoziție (cu un caracter mai accentuat filozofic), în care să interpretați raportul dramatic dintre spiritul contemplativ (Ilie Moromete, Victor Petrini) și cel activ-pragmatic, ținând cont și de opinia scriitorului, potrivit căreia destinul eroului moromețian exemplifică *„drama omului care, fără a disprețui activitatea, își dă seama că insul care e numai activ își consumă viața și nu înțelege nimic din ea, pentru că devine robul acțiunii"* (Florin Mugur — *Convorbiri cu Marin Preda*).
4. Arta narativă a compoziției și tehnica descriptivă a portretului literar în nuvela și în povestirea românească de factură realistă; dezvoltați tema aceasta într-o compoziție sintetică.
5. Modalități de inserție a miticului, a magicului și a fabulosului în nuvela fantastică românească; argumentați ideile voastre într-un eseu nestructurat, cu exemplificări din creațiile studiate și din operele citite de voi.
6. Patima acumulării materiale și disoluția morală a eroilor — surse ale tragicului omenesc în proza scrisă de: I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Barbu Ștefănescu-Delavrancea *(Hagi-Tudose)*; argumentați această afirmație într-un eseu.
7. Tipologia personajelor feminine memorabile în viziunea scriitorilor sensibili la mirajul feminității: Duiliu Zamfirescu (Sașa Comăneșteanu), Ioan Slavici (Ana, Simina, Marta, Mara, Persida), Mihail Sadoveanu (Vitoria Lipan, jupâneasa Ilisafta, Catrina Duca), Marin Preda (Polina, Matilda, Suzy Culala) etc.; structurați un eseu-paralelă pe această temă.
8. Chipul mamei între realitate autobiografică și ficțiune literară, în viziunea sensibilă a prozatorilor noștri: Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Marin Preda etc.; concepeți un eseu nestructurat pe tema propusă.
9. Modelul patern între realitate și idealitate, din perspectiva scriitorilor români: M. Sadoveanu (Manole Păr-Negru pentru fiii săi), G. Călinescu, Marin Preda etc.; elaborați o compoziție pe tema propusă.
10. Prezentați galeria tipologică a arivistului în proza autohtonă: Dinu Păturică (în viziunea lui Nicolae Filimon), Tănase Scatiu (la Duiliu Zamfirescu), Gore Pirgu (la Mateiu Caragiale, în romanul *Craii de Curtea-Veche*), Stănică Rațiu (la G. Călinescu) etc.; concepeți un eseu-paralelă pe tema indicată.
11. Proza subiectivă și modalitățile ei specifice de investigare a psihologiei umane; construiți un eseu argumentativ, ilustrând tema propusă cu operele lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade și alții.
12. Problematica socială și morală legată de tema războiului, oglindită în epica românească, de la Duiliu Zamfirescu *(În război)*, Liviu Rebreanu *(Pădurea spânzuraților)*, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu *(Balaurul)*, Cezar Petrescu *(Întunecare)* etc. până la autorii contemporani; realizați o compunere sintetică pe această temă.

Genul dramatic

1. Demonstrați, într-un eseu nestructurat, persistența în timp a unei specii: drama istorică (romantică, de idei, modernă cu accente absurde sau parodice); ilustrați-o cu texte dramaturgice reprezentative (de la cele aparținând lui B. P. Hasdeu sau Vasile Alecsandri până la cele semnate de Eugen Ionescu sau de Marin Sorescu).
2. Credeți că se poate vorbi de o evoluție paralelă a categoriilor romanului și ale teatrului contemporan? Și anume: roman istoric (Marin Preda, Eugen Barbu, Eugen Uricaru, Paul Anghel) / teatru istoric (Marin Sorescu, Horia Lovinescu, Paul Everac, Valeriu Anania), roman / teatru politic, roman / teatru parabolic, roman / teatru mitic; argumentați pro sau contra, într-un eseu nestructurat.
3. Personajul dramatic în actualitate — o conștiință tragică identificată (precum în romanul postmodern) prin auto-referențialitate, deoarece își este sieși reper și înlătură orice voce convențională (autorul omniscient), care ar fi putut să vorbească în numele ei; structurați un eseu literar-filozofic asupra temei propuse.

Genul liric

1. Alcătuiți un eseu structurat, în care să justificați varietatea speciilor lirice în poezia națională: lirica pastorală (idila, egloga), lirica imnică (oda, ocazionalele), lirica socială (satira, pamfletul versificat, invectiva, epigrama, parodia), lirica reflexivă (meditația, elegia funebră, epistola versificată, poezia gnomică), lirica erotică (elegia de dragoste, canțoneta, romanța, cântecul, madrigalul, poemul narativ), lirica descriptivă (pastelul), poezia cu formă fixă (sonetul, gazelul, rondelul, glosa), lirica de imitație folclorică (doina cultă, strigăturile, cântecul de lume).
2. Constante ale liricii românești: interferența popular/cult, natură/iubire, divinitate/idealitate, eros/ thanatos; justificați-le cu operele poetice studiate, într-o compoziție sintetică.
3. Prezentați, într-o compoziție-paralelă, lirica anotimpurilor în creația autorilor noștri: de pildă, poezia iernii la Vasile Alecsandri, George Coșbuc, George Bacovia, Ion Pillat etc.; sau poezia primăverii la Vasile Alecsandri *(Oaspeții primăverii)*, George Bacovia *(Nervi de primăvară)*, Lucian Blaga *(Mugurii, Martie)*, Vasile Voiculescu *(Toiul primăverii)*, Ștefan Aug. Doinaș *(Zvon de april)*, Nichita Stănescu *(Ploaie în luna lui Marte)* etc.
4. Există în poezia românească o preferință pentru simbolurile ascensionale — imagini de tip aerian — sugerând aspirația către ordinea celestă, lumea impalpabilă, către subtil și puritate ideală; argumentați această apreciere într-un eseu nestructurat (cu exemple adecvate din opera lui Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Nichita Stănescu).
5. Corelați, într-un eseu-paralelă, frecvența simbolurilor ascensionale în poezia română, cu recurența motivelor de inspirație religioasă și cu fiorul metafizic al liricii noastre.
6. Urmăriți, într-un eseu comparativ, evoluția conceptului liric de „țară”, de la Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Octavian Goga, la tradiționaliști, precum Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Aron Cotruș, Adrian Maniu, până la Marin Sorescu, Ioan Alexandru și Adrian Păunescu.
7. Realizați o compoziție de sinteză în care să prezentați succesiv: imaginarul poetic romantic, simbolist, sămănătorist și tradiționalist, modernist, expresionist, cel al mișcărilor de avangardă, neomodernist și postmodernist, într-o evoluție a genurilor lirice.
8. Retorica genurilor lirice. Inovații formale și experimente prozodice; alcătuiți un eseu nestructurat despre figurile poetice recurente și formele lor particulare de expresie artistică, ce diferențiază momentele evoluției estetice din poezia românească.

Critica literară

1. Pentru fiecare specie critică sau eseistică definită în manual, analizați — într-un eseu argumentativ structurat — câte o lucrare reprezentativă, fie aparținând autorilor deja indicați de noi spre un studiu aprofundat, fie altor critici și eseiști de notorietate precum: G. Ibrăileanu *(Creație și analiză)*, Lucian Blaga *(Matricea stilistică, Spațiul mioritic)*, Nichifor Crainic *(Nostalgia paradisului, Sensul tradiției)*, Pompiliu Constantinescu *(Considerații asupra romanului românesc)*, Perpessicius *(Mențiuni critice)*, Vladimir Streinu *(Clasicii noștri)*, Paul Zarifopol *(Din registrul ideilor gingașe)* etc.
2. Fiecare dintre voi aveți un scriitor preferat; structurați un eseu critic, în care să abordați o temă considerată drept fundamentală în creația acestuia și justificați-o cu exemple alese din operele studiate.

INDEX DE NOȚIUNI ȘI DE CONCEPTE

A. LITERATURĂ

B. LIMBĂ ȘI COMUNICARE TEHNICI DISCURSIVE

Pentru toate filierele

ISBN: 973-653-237-2



